المصطلحات الأدبية الحديثة

دراسة ومعجم إنجليزي-عربي



محمد عناني



تليجرام
هنا سور الازبكية
غواص في بحر الكتب
باحثون
محمد خطاب

المصطلحات الأدبية الحديثة

دراسة ومعجم إنجليزي-عربي

تأليف
محمد عناني



المصطلحات الأدبية الحديثة

محمد عناني

الناشر مؤسسة هنداوي
المشهرة برقم ١٠٥٨٥٩٧٠ بتاريخ ٢٦ / ١ / ٢٠١٧

يورك هاوس، شييت ستريت، وندسور، SL4 1DD، المملكة المتحدة
تليفون: ‎+ ٤٤ (٠) ١٧٥٣ ٨٣٢٥٢٢
البريد الإلكتروني: hindawi@hindawi.org
الموقع الإلكتروني: https://www.hindawi.org

تصميم الغلاف: ولاء الشاهد

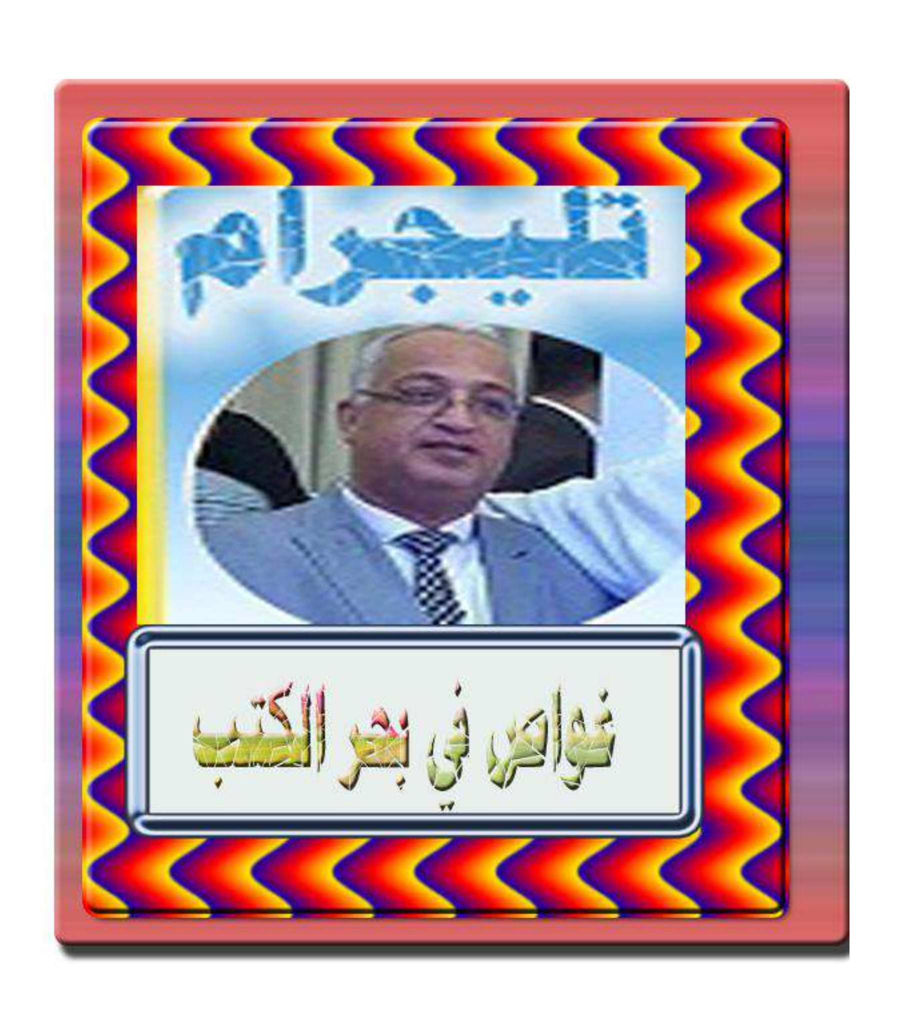
الترقيم الدولي: ٩٧٨ ١ ٥٢٧٣ ٣٣٨٢ ٦

صدر هذا الكتاب عام ١٩٩٦.
صدرت هذه النسخة عن مؤسسة هنداوي عام ٢٠٢٣.

المحتويات

إلى مجدي وهبة

مؤلِّف «معجم مصطلحات الأدب»، الذي فتح الطريق وأرسى الأسس،
آية عرفان بالجميل وحب لا يموت.


تليجرام
غواص في بحر الكتب

تقديم

على نحوِ ما أذكر في كتابي «فن الترجمة» — وما فَتِئتُ أُردِّد ذلك في كُتُبي التالية عن الترجمة — يُعد المُترجِم مُؤلِّفًا من الناحية اللغوية، ومن ثَمَّ من الناحية الفكرية؛ فالترجمة في جوهرها إعادةُ صَوغٍ لفكرِ مُؤلِّفٍ مُعين بألفاظِ لغةٍ أخرى، وهو ما يعني أن المترجم يَستوعب هذا الفكرَ حتى يُصبح جزءًا من جهاز تفكيره، وذلك في صورٍ تتفاوَت من مُترجِمٍ إلى آخر، فإذا أعاد صياغة هذا الفكر بلُغةٍ أخرى، وجدْنا أنه يَتوسَّل بما سمَّيتُه جهازَ تفكيره، فيُصبح مُرتبطًا بهذا الجهاز. وليس الجهاز لغويًّا فقط، بل هو فكريٌّ ولغوي؛ فما اللغة إلَّا التجسيد للفكر، وهو تجسيدٌ محكوم بمفهوم المُترجِم للنص المَصدَر، ومن الطبيعي أن يتفاوت المفهوم وفقًا لخبرة المُترجِم فكريًّا ولغويًّا. وهكذا فحين يبدأ المُترجِم كتابةَ نصِّه المُترجَم، فإنه يُصبح ثمرةً لما كتبه المؤلِّف الأصلي إلى جانبِ مفهوم المُترجِم الذي يَكتسي لغتَه الخاصة؛ ومن ثَم يَتلوَّن إلى حدٍّ ما بفكره الخاص، بحيث يُصبح النص الجديد مزيجًا من النصِّ المَصدَر والكساءِ الفكري واللغوي للمُترجِم، بمعنى أن النص المُترجَم يُفصِح عن عملِ كاتبَين؛ الكاتب الأول (أي صاحب النص المَصدَر)، والكاتب الثاني (أي المُترجِم).

وإذا كان المُترجِم يكتسِب أبعادَ المُؤلِّف بوضوحٍ في ترجمة النصوص الأدبية، فهو يكتسب بعضَ تلك الأبعاد حين يُترجِم النصوصَ العلمية، مهما اجتهد في ابتعاده عن فكره الخاص ولُغته الخاصة. وتتفاوت تلك الأبعاد بتفاوُت حظِّ المُترجِم من لغة العصر وفكره؛ فلكل عصرٍ لغتُه الشائعة، ولكل مجالٍ علمي لُغتُه الخاصة؛ ولذلك تتفاوت أيضًا أساليبُ المُترجِم ما بين عصرٍ وعصر، مِثلما تتفاوَت بين ترجمة النصوص الأدبية والعلمية.

وليس أدل على ذلك من مقارنةِ أسلوب الكاتب حين يُؤلِّف نصًّا أصليًّا، بأسلوبه حين يُترجِم نصًّا لمُؤلِّفٍ أجنبي؛ فالأسلوبان يتلاقَيان على الورق مِثلما يتلاقيان في الفكر.

فلكُلِّ مُؤلِّف، سواءٌ كان مُترجِمًا أو أديبًا، طرائقُ أسلوبيةٌ يعرفها القارئ حَدْسًا، ويعرفها الدارس بالفحص والتمحيص؛ ولذلك تَقترن بعض النصوص الأدبية بأسماء مُترجِميها مِثلما تقترن بأسماء الأدباء الذين كتبوها، ولقد تَوسَّعتُ في عرْض هذا القول في كُتبي عن الترجمة والمُقدِّمات التي كتبتُها لترجماتي الأدبية. وهكذا فقد يجِد الكاتب أنه يقول قولًا مُستمَدًّا من ترجمةٍ مُعيَّنة، وهو يَتصوَّر أنه قولٌ أصيل ابتدعَه كاتبُ النص المَصدَر. فإذا شاع هذا القول في النصوص المكتوبة أصبح ينتمي إلى اللغة الهدف (أيْ لغة الترجمة) مِثلما ينتمي إلى لغة الكاتب التي يُبدِعها ويراها قائمةً في جهاز تفكيره. وكثيرًا ما تَتسرَّب بعض هذه الأقوال إلى اللغة الدارجة فتحلُّ محلَّ تعابيرَ فُصحى قديمة، مثل تعبير «على جثتي over my dead body» الذي دخل إلى العامية المصرية، بحيث حلَّ حلولًا كاملًا محلَّ التعبير الكلاسيكي «الموت دونه» (الوارد في شِعر أبي فراس الحمداني)؛ وذلك لأن السامع يجد فيه معنًى مختلفًا لا ينقله التعبير الكلاسيكي الأصلي، وقد يُعدِّل هذا التعبير بقوله «ولو متُّ دونه»، لكنه يجد أن العبارة الأجنبية أفصح وأصلح! وقد ينقل المُترجِم تعبيرًا أجنبيًّا ويُشِيعه، وبعد زمنٍ يتغير معناه، مثل «لَمَن تُدَقُّ الأجراس» for whom the bell tolls؛ فالأصل معناه أن الهلاك قريبٌ من سامعه (It tolls for thee)، حسبما ورد في شِعر الشاعر «جون دَنْ»، ولكننا نجد التعبيرَ الآن في الصحف بمعنى «آنَ أوانُ الجد» (المستعار من خُطبة الحجَّاج حين وَلِي العراق):

آنَ أوانُ الجدِّ فَاشْتَدِّي زِيَمْ   قد لَفَّها الليلُ بسوَّاق حُطَمْ
ليسَ براعي إِبلٍ ولا غَنَمْ   ولا بجزَّارٍ على ظهر وَضَمْ

فانظر كيف أدَّت ترجمةُ الصورة الشعرية إلى تعبيرٍ عربي يختلف معناه، ويَحلُّ محلَّ التعبير القديم (زِيَم اسم الفرس، وحُطَم أي شديد البأس، ووَضَم هي «القُرْمة» الخشبية التي يَقطع الجزَّار عليها اللَّحم)، وأعتقد أن من يُقارِن ترجماتي بما كتبتُه من شِعر أو مسرح أو رواية سوف يكتشف أن العلاقة بين الترجمة والتأليف أوضح من أن تحتاج إلى الإسهاب.

محمد عناني
القاهرة، ٢٠٢١م

المصطلحات الأدبية الحديثة: دراسة

الفصل الأول

المشكلات

تعرَّضتُ في آخر كتاب لي عن «قضايا الأدب الحديث»[١] لترجمة المصطلحات الأدبية المعاصرة باعتبارها قضيةً حديثة العهد، لم يكن على أسلافنا أن يواجهوها؛ لأنها نَبْت طبيعي لهذا العصر الذي تشابكت فيه التخصُّصات وتداخلت، خصوصًا في العلوم الإنسانية، بعد أن كان الاتجاه العام منذ القرن السابع عشر في أوربا هو الفصلَ بين التخصُّصات والنزوع إلى التعمُّق في كل علم بمعزل عن سواه. وكان ما دفعني إلى تناولها هو ما لاحظته في بعض الكتب الحديثة في الأدب واللغة من مبالغة في استخدام تعابير وألفاظ جديدة، بعضها صحيح الاشتقاق في العربية[٢] وبعضها معرب؛ أي منقول عن اللفظة الأجنبية بعد

[١] من قضايا الأدب الحديث. القاهرة، ١٩٩٥م.

[٢] قضية الصحة المعيارية normative correctness من القضايا الشائكة التي تكاد العربية أن تتميَّز فيها، بسبب تاريخها الطويل، عن اللغات الأوربية الحديثة. فالصحة، كما نعرف، لها أكثر من معنًى؛ وأول هذه المعاني وأكثرها شيوعًا هو استعمال القدماء (حتى عصر الاحتجاج) للكلمة، فإذا لم تستطع أن تجد شاهدًا يبعد عنا بألف سنة على الأقل تشكَّك البعض في صحة الكلمة، ولو قبلوها في باب المولَّد أو المُحدَث. ومن أنصع الأمثلة عليه كتاب «شموس العرفان بلغة القرآن» للأستاذ عباس أبو السعود (القاهرة، دار المعارف، ١٩٨٠م) الذي يرفض كل مولَّد ودخيل، وكل معنًى جديد لكلمات الفصحى، وكل اشتقاق لم يأتِ به القدماء مهما تكن صحته. ويسمِّي ذلك (على غلاف الكتاب) ما لحق بالعربية من فساد.

والمعنى الثاني هو ورودها على قياس منصوص عليه في كتب الصرف، وقد أتاح تعدُّد الموازين الصرفية لمن لم ينشئوا في كَنَف اللغة (أي لمن لم تكن العربية لغتهم الأم) المزج بين الأوزان واشتقاق أفعال المصدر الميمي (مثل يتمعضل ويتمفصل، وغير ذلك ممَّا أصبحنا نسمعه).

والمعنى الثالث هو الاتفاق مع العُرف، فقد يصبح العُرف معيارًا ويُحتج به في إثبات الصحة، وهو هنا متفاوت فيما بين البلدان العربية. ولنأخذ على ذلك كلمتَي التوقيف والإيقاف؛ فالتوقيف (والأحكام

إضفاء الصورة العربية عليه،[3] وبعضها مترجم إمَّا بدقة وعناية وإمَّا بسرعة ودون تروٍّ[4] وبعضها منحوت،[5] ومنها ما هو غريب الوَقع على الأذن العربية يوحي بأفكار معقَّدة بالغة

التوقيفية) من الصيغ المقبولة في الشريعة، ولكن الفعل (والأسماء المشتقة منه) يُستَخدم في بعض البلدان العربية ترجمةً للفرنسية arrêter بمعنى يعتقل أو يقبض على شخص ما. والكلمتان الأخيرتان موجودتان في اللغة العربية منذ عهد ابن المقفَّع (كليلة ودمنة: «... إذ مرَّت أم الأسد بفهد معتقل ...»)، ومنذ عهد محمد البلوي (مؤلف «سيرة أحمد بن طولون»)، وحتى الأبشيهي (المستطرف في كل فن مستظرف)، وحتى عصرنا الحالي بطبيعة الحال. فالعرف هنا هو معيار المعنى الجديد للرباعي «أوقف» واسم المفعول «موقوف»، والمصدر «التوقيف» دون الرباعي منه «وقَّف» بتضعيف عين الكلمة، رغم ورود اسم المفعول بغير هذا المعنى في القرآن ﴿إِذِ الظَّالِمُونَ مَوْقُوفُونَ عِنْدَ رَبِّهِمْ﴾ (سبأ: ٣١). وعلماء اللغة، كما هو معروف، لم يستعملوا الرباعي إلا في قولهم: أوقف فلان إذا سكت. وأوقف عن الأمر إذا أمسك وأقلع، وعن أبي عمرو والكسائي أنه يُقال للواقف: ما أوقفك هنا؟ أيُّ أيِّ شيء حملك على الوقوف هنا؟

ومن ثم فنحن لا حيلة لنا، إن أردنا قَبول هذه الكلمة وحدها ودون مشتقاتها الأخرى كالرباعي من التوقيف إلا الاحتجاج بالعُرف، والقضية كما ترى تُثير ما يسمِّيه محمد كرد علي بالإقليمية، وهذا داء أرجو ألَّا يستفحل فيكون لكل بلد عربي مصطلحاته الخاصة به.

[3] التعريب باب ينبغي أن ندخله حَذِرين، وإلا صادفنا ما لا لزوم له مثل «الغراماطيق» grammatique (أي النحو). انظر محمد ديداوي: علم الترجمة. سوسة، تونس، ١٩٩٢م، ص٣٣.

[4] التسرُّع في الترجمة وليد الصحافة، ومعظم الترجمات المتسرِّعة وليدة الحاجة إلى نشر الأخبار و«الموضوعات الصحفية»، وقد عرضت في كتابي «فن الترجمة» القاهرة، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط١، ١٩٩٢م، وط٢، ١٩٩٤م) لمشكلة معرفة معنًى واحد للكلمة والاكتفاء به عند الترجمة؛ إذ يتصوَّر المترجم أنه يألف «تلك الكلمة» ومن ثم لا يرى ما يدعو إلى الاطلاع على سياقاتها الأخرى في المعاجم الأجنبية. وأضيف إلى ذلك هنا عدم تمكُّن الصحفيين من التعابير الاصطلاحية اللغوية الشائعة في اللغات الحديثة، ولا مجال هنا لضرب الأمثلة، وإن كانت لغة الصحافة مُهمةً لأنها تؤثِّر في طرائق تفكير القُراء؛ فتعبير «احتواء» بمعنى to contain في المجال السياسي معناه «يمنع من التوسُّع»، ولكن التعبير العربي أصبح مستقلًّا عمَّا تُرجِم عنه وأصبح له معناه الجديد — وقِس على ذلك to produce results أو to produce an effect — فالإنتاج هنا مضمر في معنى الاسم.

[5] النحت هو اشتقاق كلمة واحدة من كلمتَين، وهو قديم في العربية، واستعمالاته محدودة، بل إن بعض الكلمات المنحوتة قد فقدت العلاقة بما نُحتت منه، مثل جعفر، أو ماهية، أو إمعة، وأخيرًا أجاز شوقي ضيف النحت من لا + اسم (لا إنسانية، لا أخلاقي ... إلخ) قياسًا على اللاأدرية agnosticism — وقد استعمله الجُرجاني في كتاب «التعريفات» «اللادوام» ص١٩٣ — ولكن التوسُّع في النحت غير محمود العاقبة لا لسبب إلا لتعذُّر فهمه — فالأستاذ منير البعلبكي يورد في معجمه «المورد؛ قاموس إنكليزي-عربي» كلمات نحتها بنفسه، وهو فيما يبدو يدعو أبناء العربية إلى الاستعاضة بها عن مقابلاتها

العُمق،[٦] ويُخيف القارئَ غير المتخصِّص في المجالات الجديدة التي اكتسبها النقدُ الأدبي إمَّا من الفلسفة، وإمَّا من دراسات علم الألسنة الحديث (اللغويات) وما تفرَّع عنه من نظريات طريفة، ومن ثم ألحَّ البعض على هذه المصطلحات وطفق الكتَّاب يستخدمونها عن علم وعن غير علم، وبالغوا في الزجِّ بها في كل مجال واشتقاق الجديد منها، حتى غدت عسيرة التناول صعبة الفهم، ودفعت بالكثير من شباب الدارسين إلى اليأس، بعد أن حيَّرت الكبار وأرهقتهم.

المعرَّبة أو المترجمة — فيقول إن «فيتامين» يجب أن تكون «حيمين» — استنادًا إلى أن «فيتا» معناها حياة، ولكن ذلك على عسره فيه نظر؛ فإذا ترجم فيتا بحياة فبماذا يترجم الصدر (أو البادئة) بيو bio؟ وهو يقترح كذلك ترجمة الفضاء الخارجي بـ «بينجمي» interstellar؛ أي ما بين النجوم، وترجمة sublingual بـ «تحلساني» (من تحت + اللسان)، والجمع بين الضباب والدخان في كلمة واحدة هي «ضبخن» قياسًا على الإنجليزية smog التي تجمع نحتًا بين smoke وfog. وأخيرًا قرأنا ترجمةً شاعت لكلمة spatiotemporal، وهي نحت طريف من الزمان والمكان «الزمكانية» — أي ما يوجد في الزمان والمكان معًا، وإن كانت لا تزال مصطلحًا مقصورًا على المتخصِّصين.

[٦] انظر المثل الذي أتيت به في آخر هذا القسم من المقدمة، وانظر أيضًا التعابير التالية الواردة في كتاب حديث، وقد أوردت ما استطعت أن أفهمه منها بين أقواس:

الغطاء البحثي (نطاق البحث) – كفاءة احتوائه (قدرته على الإلمام بجوانب الموضوع) – أحكام الواقع (أحوال الواقع؟ ما يُمليه الواقع؟) – السياق المنتج للآليات (السياق الذي يتحكَّم في دلالة اللفظ ووظيفته في النص؟) – فعالياته وجمالياته (وظائف الألفاظ وجوانبها الجمالية؟) – مقاربتها بمفاهيم أكثر نضجًا (تناول القضية استنادًا إلى مفاهيم أكثر نضجًا) – العقلانية العاملة (مذهب عقلاني إيجابي أو نشيط؟) – الأبنية الكبرى للنصوص (الأبنية الشاملة أو العامة للنصوص؟) – استراتيجيات للفهم ذات طبيعة احتمالية (طرائق لفهم النص باعتباره حَمَّال أوجه؛ أي يحتمل أكثر من معنًى أو تفسير).

والواقع أنني كنت في كل مرة أتوقَّف فيها عند تعبيرٍ من هذه التعابير المخيفة، أُحاول أن أرده إلى ما يمكن أن يقابله (أو ما تُرجِم عنه) باللغات الأجنبية، مقتصرًا على الإنجليزية والفرنسية، فالواضح أن «الغطاء» تعبير مترجم عن الإنجليزية cover، والنسبة إلى البحث أو البحوث جديدة، فأمَّا أن البحث أو البحوث تغطِّي الموضوع، أو أن نطاق البحث يشمل جوانب الموضوع ولا علاقة لذلك بالترجمة، وما الترجمة هنا إلا العامل الذي أدَّى إلى إفراز هذه الصيغ المستحدثة. وقس على ذلك كلمة كفاءة فهي ترجمة للكلمة المألوفة efficiency أو adequacy (والكفاءة والكفاية بمعنًى)، وتعريفها في المعجم وعلى ضوء الاستعمال هو القدرة على إحداث التأثير المطلوب أو النتيجة المنشودة؛ ولذلك فنحن نفرِّق بينها وبين proficiency التي تُشير إلى القدرة دون ربط ذلك بنتائج؛ فهي تفيد المهارة والبراعة فحسب، وكذلك نفرِّق بينها وبين sufficiency التي ألفنا ترجمتها بالكفاية. فما المقصود بكفاءة الاحتواء؟ ولا أُريد أن

وكان منهجي «خارجيًّا»، بمعنى أنني تساءلت عن كون هذه التعابير والألفاظ «مصطلحات» بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة. فما هو إذن المصطلح terminology؟ إنه كما نفهمه وكما تُقِرنا عليه معاجم اللغة[٧] ما اصطلح عليه الناس؛ أي ما اتفقوا على معناه من ألفاظ أو تعابير في عصر معيَّن، وفي مكان معيَّن؛ فلكل مبحث مصطلحاته التي يفهمها أصحابه ويتداولونها بينهم، بل قد يتعذَّر ولوج مبحث من المباحث الحديثة دون مصطلحاته، سواء كان ذلك في مجال العلوم الطبيعية؛ أي «العلم» بمعناه الحديث science الذي يتناول دراسة الظواهر المادية physical phenomena في الكون استنادًا إلى معطيات الحواس sensa data، متوسِّلًا بالتجربة experiment والتحليل analysis والفروض hypotheses والنظريات theories، وما إلى ذلك، أو في مجال العلوم الإنسانية the humanities التي تدور حول الإنسان وتستعير من مناهج العلوم الطبيعية ما يلائمها نشدانًا لليقين certainty وإثبات الحقائق.

وقد حاول الجيل الأول من علمائنا الذين اتصلوا بالغرب ونهلوا من مناهل العلوم الحديثة وضع ألفاظ وتعابير مقابلة لِمَا وجدوه لدى الغربيين اشتقاقًا وتعريبًا ونحتًا

أقف عند كل تعبير، بل سأختتم هذه النماذج بالعبارة التالية من نفس الكتاب (وكلها من الصفحات الثماني الأولى):

«منظومة من الإجراءات المنهجية القابلة للتطبيق على المستوى التداولي.» وقد ترجمتها إلى الأصل المفترض التالي:

a system of methodological procedures applicable at the pragmatic level.

وربما كان معناها ما يلي:

«عدد من الخطوات المنهجية المتسقة، التي يمكن اتخاذها عند تحليل السياقات اللغوية.»

وقد نشأت ترجمة كلمة system بمنظومة للتفرقة بين منظمة الأمم المتحدة United Nations Orgnization ومنظومة الأمم المتحدة UN System؛ فالأولى هي الهيئة الأم parent body ومقرها نيويورك وتضم الجمعية العامة ومجلس الأمن، ولها مكتب في جنيف (أي مقر)؛ والثانية هي مجموعة الوكالات المتخصِّصة specialized agencies التابعة لها. ولَمَّا كان التفريق واجبًا ابتدع المترجمون تعبير المنظومة ترجمة system. أمَّا الإجراءات بمعنى التدابير measures أو الأفعال actions، فتعبير يندر أن نستخدمه في السياقات النقدية والأدبية — فالذي يدرس إيقاع شعر شاعر أو البحور التي يستخدمها لا يتخذ «إجراءات».

[٧] المعجم الوسيط، مادة صلح؛ وتاج العروس (مستدرك مادة صلح).

وترجمة،[8] فأتَوا بكثير من المولَّد coinages الذي أَلِفته الأذن العربية على مدى ما يقرب من قرنَين من الزمان،[9] فجرى مجرى المصطلح، ولم يقتصروا في جهودهم على نقل مصطلحات العلوم الحديثة، بل قدَّموا ألفاظًا عربية كثيرة مقابلة لألفاظ الحضارة الحديثة، بعضها عريق في اللغة العربية «اصطلحوا» أو «اصطلح» المجتمع على منحه معاني جديدة، وبعضها حديث الاشتقاق لكنه صحيح لا تمجه الأذن العربية، وبعضها مترجم أو معرَّب، ثم تلت هذه الجهود غربلة silting اجتماعية، أدَّت إلى قَبول بعض الألفاظ المولَّدة التي أصبحت عربيةً تخضع لقواعد النحو والصرف، ورفض ألفاظ أخرى لم يُكتب لها البقاء على صحتها وفائدتها؛ أي إن الغربلة الاجتماعية هي الوسيلة التي لا بديل عنها «للاصطلاح»، ولا يجد اللفظ مكانًا له بين «المصطلحات» إلا بعد أن «يصطلح» عليه المجتمع، ومن ثم يجد مكانه في المعجم، فما المعجم، كما قال توماس جيفرسون، إلا مستودع depository لِمَا اتفق عليه الناس من ألفاظ ومعانٍ،[10] وما الحكم في ذلك كله إلا للمجتمع، ونقصد به في هذا السياق من يستخدم هذه الألفاظ بهذه المعاني المحدَّدة، ثم يُشيعها و«يفشيها»، على حد تعبير سلامة موسى،[11] فتصبح جزءًا من جهاز التفكير العربي، وقد يختلف معناها بعد ذلك عن المعنى الأصلي الذي كانت وُضعت له، بل قد يحار المترجم في ردها إلى أصلها مهما كانت براعته.

قلت إن الذي دفعني إلى تناول هذه القضية كان ما لاحظته من الإغراق في التغريب باستخدام ألفاظ وتعابير لم تعد بعدُ من المصطلحات؛ لأننا لم نتفق عليها بعد؛ فهي

---

[8] انظر تاريخ حركة تعريب المصطلحات العلمية والفنية في «المصطلحات العلمية والفنية، وكيف واجهها العرب المحدثون» للدكتور ضاحي عبد الباقي، القاهرة، ١٩٩٢م؛ و«حركة الترجمة بمصر خلال القرن التاسع عشر»، تأليف جاك تاجر، القاهرة، ١٩٤٥م؛ وتاريخ الترجمة والحركة الثقافية في عصر محمد علي، للدكتور جمال الدين الشيال، القاهرة، ١٩٥١م؛ وتاريخ الترجمة في مصر في عهد الحملة الفرنسية، للدكتور جمال الدين الشيال، القاهرة، ١٩٥٠م؛ وكذلك رسالة الدكتوراه التي أعدَّتها الدكتورة لطيفة الزيات في هذا الموضوع.

[9] انظر «المولَّد؛ دراسة في نمو وتطوُّر اللغة العربية في العصر الحديث»، تأليف الدكتور حلمي خليل، الإسكندرية، ١٩٧٩م.

[10] Dewey, John: *The Living Thoughts of Thomas Jefferson*. تُرجم إلى العربية مرتَين؛ الأولى بقلم محمود يوسف زايد، وصدرت في بيروت عام ١٩٥٧م بعنوان «آراء توماس جيفرسون الحية»؛ والثانية للدكتور عبد الحميد يونس، وصدرت في القاهرة عام ١٩٦١م بعنوان «جيفرسون».

[11] المقتطف، أبريل، ١٩٢٦م.

حديثة العهد في اللغات الأوربية ولا تزال، كما يقول فاولر R. Fowler في معجم مصطلحاته الأدبية،[١٢] غير ثابتة المعنى، ولا تزال مثار جدل controversial ونقاش بين النقاد، إلى جانب قلق على القارئ العادي؛ أي غير المتخصِّص في النقد والأدب؛ إذ أنَّى له أن يفهم ما تعنيه تلك الألفاظ والتعابير، حتى وإن عرف المقابل لها باللغات الأوربية؟ فلقد راودني الإحساس أثناء قراءة بعض «الدراسات» النقدية الحديثة بأن الكاتب لا يكترث إطلاقًا بمدى فهم القارئ له؛ فهو إمَّا يخاطب نفسه أو يخاطب زميلًا له أو زملاء يعرفون ما يعني (وربما لم يُفيدوا من قراءة ما يكتب). وقد كان يمكن أن أتجاهل القضية برمتها تاركًا للمجتمع أن يلفظ ما لا يفيد، وأن يُشيح عنه نشدانًا لِمَا ينفع الناس فيمكث في الأرض، لكنني وجدت أن آفة انعدام التواصل قد تسرَّبت إلى الرسائل العلمية (thesis, dissertation) في الجامعات، فأصبح بعض الطلبة يكتبون عبارات وتعبيرات منقولةً من مصادر مترجمة لا يفهمونها، ثم يظنون لها معنًى من المعاني، فإذا استخدمها أحدهم فيما يظنه من معنًى أصبح يتناقض مع نفسه، أو لا يدري ما يقول.[١٣]

وقد استفحل الأمر حتى أصبح «موضة»، فلم يعد أحد يستخدم كلمة «مشكل» أو «مشكلة» على الإطلاق تفضيلًا لكلمة «الإشكالية»، وهي مصدر صناعي من نفس المادة، ولها معناها المحدَّد باعتبارها ترجمةً لكلمة أجنبية معروفة هي problematic (المأخوذة عن الفرنسية لفظًا ومعنى) والتي قد تعني القضية التي تجمع بين المتناقضات؛ فهو يفضِّلها لغرابتها وطرافتها، ظانًّا أنه بذلك ينمِّق أسلوبه أو ينبئ عن العلم والحِجا، ولم يعد البعض يستخدم كلمة «التناول» أو «المعالجة» أو «المنهج»، لا بل ولا الدراسة، مفضلًا كلمة «المقاربة»، وهي ترجمة غريبة لكلمة approach الإنجليزية التي لا تعني أكثر من أيٍّ من هذه الكلمات، وإن كانت قد توحي للقارئ بفَيض عميم من المعرفة والتبحُّر في المذاهب الحديثة. وقِس على ذلك كلمة «الخطاب» ترجمة كلمة discourse، التي أصبحت تتكرَّر في جميع الكتب والمقالات مئات المرات، وقد سبق لي التعرُّض لها في كتابي الذي أشرت إليه من قبل، وبيَّنت المعاني المختلفة التي تُستخدم فيها بالعربية، وبالإنجليزية.[١٤]

---

[١٢] Roger Fowler, *A Dictionary of Literary Terms,* 1990.

[١٣] انظر الرسالة التي قدَّمَتها الباحثة سامية حبيب إلى المعهد العالي للنقد الفني عن مسرح عبد الرحمن الشرقاوي — وحصلت بها على درجة الماجستير — يوليو ١٩٩٥م (غير منشورة).

[١٤] «من قضايا الأدب الحديث» لمحمد عناني، القاهرة، ١٩٩٥م، الفصل الأول. وسوف أكتفي بما ذكرته فيه عن المعاني المختلفة التي اقترنت بالخطاب الذي كان قد تُرجم أول الأمر عن discourse (انظر

المصطلح والتخصُّص

وصحة الترجمة أو خطؤها مبحث مستقل له مجاله الخاص، وقد تطرَّقت في كتابي «فن الترجمة»[١٥] إلى بعض المشكلات التي تعترض ترجمة الكلمات الحديثة في اللغات الأوربية والتي لم تثبت معانيها بعد، ولكنني سأقتصر هنا على الإشارة إلى الفارق بين استخدام الكلمة في السياقات العامة؛ أي في غير مجالات العلوم المتخصِّصة، واستخدامها هي نفسها في العلوم المتخصِّصة باعتبارها مصطلحات. فكلمة statement تعني في المجالات السياسية ما يوازي «البيان» أو «التقرير» (بيان الحكومة في مجلس الشعب) أو ما يوازي تعبير «كلمة» فلان بمعنى «الخطبة» التي يلقيها في محْفلٍ (كلمة رئيس الوزراء)، أو بمعنى «الأقوال»، أو ما يسمَّى أحيانًا بـ «الإفادة»، (أقوال المتهم في محضر الشرطة أو في المحكمة)، أو بمعنى «التعبير» عن موقف أو عن مذهب (هذا الكتاب هو خير تعبير عن

المعجم). وسوف أضرب هنا مزيدًا من الأمثلة من نفس الكتاب الذي أشرت إليه في الحاشية رقم ٦، للتدليل على فوضى المصطلح النقدي الراهن. قد وردت كلمة الخطاب عشرات المرات في ثماني صفحات فقط من ذلك الكتاب، مرفقةً بالأوصاف أو في السياقات التالية، ومدرجًا تساؤلاتي بين أقواس: خطاب على خطاب، الخطاب الإبداعي (هل معناه الكتابة الإبداعية؟ أو الكلام الإبداعي؟ أي الأدب؟)، الأدب خطاب نصي (الأدب هو النص؟)، الخطاب العلمي (الكتابة العلمية؟)، بؤرة الخطاب البلاغي الجديدة (بؤرة البلاغة الجديدة)، بلاغة الخطاب (البلاغة)، الخطاب الأدبي (الأدب؟)، تحليل الخطاب (تحليل الكلام)، إنتاج الخطاب (الكتابة أو الكلام)، ربط الخطاب (ترابط الكلام)، المقاربات المعرفية للخطاب (مناهج دراسة الكلام من وجهة نظر المعرفة؟ انظر الحديث عن النسبة في القسم التالي من المقدمة)، البنية اللغوية الأساسية للخطاب (هل الخطاب هنا يعني الكلام أو النص أو الفكر السائد، أم أنواعًا معينة من النصوص أو الأفكار؟)، أنماط الخطاب (أنواع النصوص؟ أنواع الكتابة؟ فنون القول؟)، نظرية الخطاب اللغوية (النظرية اللغوية؟)، الدلالة الكبرى للخطاب (الدلالة الشاملة للنص؟)، نظرية اللغة الخاصة بالخطاب (هل تختلف عن نظرية الخطاب اللغوية؟)، الخطاب النصي (النَّص؟)، وأخيرًا (ودون أن أخرج عن الصفحات الثماني الأولى في الكتاب):

> «… جعل عمليات الانكماش الدلالي التي تلاحظ على الخطاب بارزة، وترك في الظل ارتباطها الوثيق باختلاف السياقات الاجتماعية.»

هل يعني ذلك أنه «أدَّى إلى إبراز مدى انكماش معاني الألفاظ، وتضاؤل السياقات التي تُستخدم فيها، وإغفال ارتباطها الوثيق بالسياقات الاجتماعية المختلفة؟»

[١٥] فن الترجمة، القاهرة، الشركة المصرية العالمية للنشر؛ لونجمان، ط١، ١٩٩٢م، وط٢، ١٩٩٤م.

مذهب السيريالية مثلًا)، ثم تُستخدم في الأدب بمعنى «التقرير» المقابل «للتصوير»؛ أي التعبير المباشر.

ويلاحظ القارئ أن كلًّا من الكلمات العربية المستخدمة ترجمة للكلمة الإنجليزية لها مقابل آخر، في سياقات أخرى؛ فالبيان والبيانات بمعنى المعلومات ترد في سياق الكمبيوتر (قاعدة البيانات data-base مثلًا)، والعلوم الاجتماعية والإحصائية والتجارية بمعنى data (جمع datum اللاتينية التي نادرًا ما ترد في صورة المفرد)، وهي تُترجم أحيانًا بالمعطيات، وهو معناها الاشتقاقي الذي أدَّى إلى الفرنسية (التي دخلت الإنجليزية) données، وهي تعني المعلومات، جمع معلوم، وهي الكلمة التي شاعت لدى علماء العرب الأوائل في مقابل مجهول، وجمعها بالمؤنث السالم مألوف، وإن كُنا قد أضفنا إليها في السبعينيات تاء التأنيث إمَّا تأثُّرًا بالفرنسية une information، وإمَّا لحاجتنا لمفرد مؤنث يوازي كلمة fact (في التعبير الاصطلاحي الشهير facts and figures حقائق وأرقام – معلومات)، ونفرنا من كلمة الحقيقة (والحقائق) ربما بسبب ظلال معانيها الفلسفية أو «الدينية»، وقس على ذلك الكلمات الأخرى مثل تقرير report وكلمة فلان address أو الخطبة speech (ولاحظ أن كلمة خطاب بمعنى خطبة موجودة منذ عهد بعيد في الفرنسية في كلمة discours)، و«خطبة الكتاب» هي preface أو «ما نسمِّيه التصدير حاليًّا»، أو foreword وما إلى ذلك.

أي إن الكلمة نفسها قد تعني شيئًا للمتخصِّص وتعني شيئًا آخر لغير المتخصِّص أو للمتخصِّص في علم آخر؛ فالمهندس إذا قال:

I am waiting for some cables to arrive.

فقد يعني أنه ينتظر وصول الأسلاك الكهربائية (الكابلات)، وإذا قال نفس العبارة صحفي فقد يعني وصول الأنباء التي تحملها البرقيات؛ والبرقيات، كما هو معروف، ترجمة حديثة أتى بها أحمد فارس الشدياق للتلغراف،[١٦] (مصدر صناعي من أبرق، وهو الفعل المشتق من البرق). وما أكثر ما يحار المبتدئ عندما يواجه كلمةً عربية عريقة

[١٦] فيليب دي طرازي، تاريخ الصحافة العربية، بيروت، ١٩١٣م، الجزء الأول، ص٨٠. وكانت الكلمة في البداية هي «السلك البرقي» ترجمةً للتلغراف (الفرنسية télégraphe)، ثم شاع فصل «البرق» عن «السلك»، وأصبح الفعل «يبرق» مقبولًا. ويزعم الدكتور كارم السيد غنيم في كتابه «اللغة العربية والصحوة

لها عدة مقابلات في الإنجليزية، كل منها ذات سياق خاص؛ مثل كلمة الحَكَم، فما أكثر أسماءه بالإنجليزية في الألعاب الرياضية؛ في كرة القدم اسمه referee (وقد تحوَّرت إلى العامية المصرية الرف)، وفي التنس lawn tennis ثلاثة أنواع من الحكم؛ حكم الكرسي the chair umpire، وحكام الخطوط line judges، والحكم العام للمباراة referee؛ وفي القضايا التي تحتاج إلى المثمِّن (valuer/assessor) يسمَّى arbiter، وفي القضايا السياسية التي تُحال إلى التحكيم؛ أي arbitration، يسمَّى adjudicator أو arbitrator؛ فالسياق معناه تحديد التخصُّص الذي يقع المصطلح في إطاره.

والمصطلحات الأدبية الجديدة، شأنها في ذلك شأن سائر المصطلحات المترجمة، تحتاج إلى ما يسمَّى بعملية تعديل دلالية متواصلة continual refining of terms. والتعديل هنا أقرب إلى الصقل منه إلى التشذيب والتهذيب؛ فالغاية هي زيادة درجة المطابقة بين المصطلح والمعنى المستخدم فيه، أو ضمان عدم الخلط بينه وبين غيره ممَّا يمكن أن يؤدِّي إلى الالتباس أو الغموض. وعملية التعديل المشار إليها لا تتوقَّف في اللغات الأوربية، ولا في لغات العالم الحية كلها ومنها العربية؛ ولذلك فلسنا وحدنا في تحري المزيد من الدقة والوضوح، والإصرار على الوصول بالكتابة النقدية إلى المستوى العلمي الرفيع الذي ننشده.

التجريد والتعميم

قد يكون من المفيد في هذا التمهيد أن أقرِّر بدايةً أن المستوى العلمي المنشود يواجه صعوبةً من لون آخر، وهي التجريد abstraction؛ فنحن في العلوم الإنسانية نتجه باطراد صوب التعميم generalization الذي يقتضي استخلاص الصفة أو الصفات من الظواهر المادية وتجريدها، ثم استخدام هذه المجرَّدات في تحليلاتنا ومناقشاتنا وصولًا إلى نتائج هي أيضًا مجرَّدة، وفي هذا ما فيه من صعوبة لغير المتخصِّص. فإذا أضفنا إلى صعوبة هذا المنهج محاكاة بعض العلماء الأجانب المولعين بالمغالاة في التجريد، إمَّا بسبب تراث فلسفة بلادهم، مثل الألمان، أو بسبب طبيعة المادة التي يتناولونها والتي وصلت إلى مستويات تجريدية بالغة التعقيد، أو بسبب التزام من يترجم عنهم بحرفية النص، أو لعدم تمكُّنه

العلمية الحديثة»، القاهرة، ١٩٩٠م، ص١٢٥؛ أن الكلمة الأجنبية مأخوذة من العربية «الحبل» — ولم أجد تأكيدًا لهذا التخمين في أي معجم إنجليزي أو أمريكي قديم أو حديث — فأصل الكلمة لاتيني محض وهو مشتق من فعل لاتيني معروف (معناه الأصلي «يمسك»).

من فن الترجمة (فكثير من نصوصهم تصلنا بالإنجليزية أو الفرنسية المنقولة عن بعض لغات أوربا الشرقية مثلًا)، وجدنا أن القارئ العربي يواجه تراكيب لغوية يتعذَّر فهمها، وخصوصًا عندما يكون المجال جديدًا ويحتاج إلى التخصيص وضرب الأمثلة التي توضِّح معاني المجرَّدات.

وكنت عكفت في الآونة الأخيرة على دراسة بعض الكتب المترجمة عن عددٍ من لغات أوربا الشرقية واللغات التي لا أعرفها في أوربا الغربية، فوجدت أن المترجمين الإنجليز بصفة عامة صادقون مع تراثهم في الوضوح؛ فهم إذا ترجموا مصطلحًا أو عبارة شفعوا ترجمتهم بإيضاح لها، إمَّا في ثنايا النص نفسه وإمَّا في الهوامش، على حين ينزع غيرهم، وخصوصًا من أبناء العالم الجديد، وتحديدًا من استوطنوه واتخذوا الإنجليزية لغة بحث وكتابة، إلى الإبقاء على الغموض النابع من التجريد والتعميم، ومن طرائق التعبير التي يألفها أهل تلك المباحث في أوطانهم ولا يألفها كُتاب الإنجليزية المطبوعون. فإذا أضفنا إلى هذه الصعوبة أن كثيرًا من المصطلحات الأجنبية ترجمها غير الملمِّين باللغة العربية وتراثها النقدي إلمامًا كافيًا، كما تكشف عن ذلك أساليب كتابتهم العربية، أو أنهم التقطوها مفردةً — خارج سياقها وخارج معناها — من كتابات المتخصِّصين، فوضعوها في سياقات جديدة ابتغاء التعالُم والتظاهُر بالتعمُّق؛ أدركنا مدى الصعوبة التي نواجهها.

ولأضرب مثلًا واحدًا يلخِّص ما قلته عن «التجريد» و«التعميم» وحرفية الترجمة، خصوصًا عند الترجمة عن ترجمة.

يقول جاكوبسون (وسوف نعود إليه فيما بعد)، في معرض حديثه عن تحليل الأسلوب، إن الدارس يستطيع أن يلحظ العناصر اللغوية (مثل الألفاظ والتراكيب) المتعادلة في مبناها أو جرسها أو معناها، وهي تشتبك مع بعضها البعض فتشكِّل أنماطًا داخلية في القصيدة. وهو يعبِّر عن ذلك قائلًا:

> The poetic function … is the projection of the principle of equivalence from the axis of selection into the axis of combination. Roman Jakobson, Selected Writings, 1962–1988, vol. 3, p. 32.

وترجمتها الحرفية هي:

> «إن الوظيفة الشعرية ... هي إسقاط مبدأ التعادل من محور الاختيار في محور التضام (والتضام هي الترجمة التي يرتضيها شكري عيَّاد للكلمة الأخيرة).»

ومهما حاول المترجم أن «يبسِّط» الأفكار المضغوطة هنا فلن يستطيع أن يخرج صورةً للنص تخلو من التجريد؛ ولذلك فإن «كالر» Culler يورد في كتاب له شهير (انظر المراجع، وسوف يأتي شرح ذلك كله تفصيلًا فيما بعد) هذه العبارة بنصها مردفًا إياها بما يلي:

> (This) led to a study of the ways in which items that are paradigmatically equivalent (related by membership to a grammatical, lexical or phonological class) are distributed in linguistic sequences (on the axis of combination) (Structuralist Poetics, p. 120).

وجوناثان كالر أستاذ في جامعة كورنيل، وكتابه من أهم الكتب التي تعالج البنيوية، ومع ذلك فهو لا يستطيع الإفلات من قبضة «النص» الذي أصبح يكتسب هالةً من التقديس بسبب التأثير الكبير الذي أحدثه جاكوبسون في التفكير النقدي في العصر الحديث. وهذه هي الترجمة الحرفية لِمَا يقوله كالر:

> «وأدَّى (ذلك) إلى دراسة طرق توزيع العناصر المتعادلة من حيث انتماؤها إلى نموذج واحد (أي التي ترتبط بعلاقات الانتماء إلى طبقة واحدة، نحويةً كانت أو معجمية أو صوتية) في تتابعات لغوية (على محور التضام).»

والشرح الذي يورده «كالر» أيسر في الفهم، لكنه أيضًا يفتقر إلى الوضوح الذي ينشده من يقدِّم — مثلنا — مصطلحات جديدةً لم يعد أمامه مفر من استخدامها؛ إذ إن كالر يريد أن يتحرَّى الدقة العلمية عندما يستخدم كلمةً عامة مثل item (بند أو عنصر) للإشارة إلى الأصوات اللغوية وإلى الكلمات وأبنية الجمل معًا؛ أي إنه بدلًا من أن يقول الوحدات الصوتية، و«معاني» الألفاظ، والتراكيب النحوية، يقول «البنود أو العناصر الصوتية والمعجمية والنحوية»، تحقيقًا لمبدأ الاقتصاد في التعبير، وهو من المُثُل العليا للبلاغة الإنجليزية، ولكن ذلك يكسب تعبيره غموضًا لا داعي له، خصوصًا عندما يشير إلى أن كلًّا من هذه العناصر أو البنود ينتمي إلى طبقة من الطبقات أو فئة من الفئات، ممَّا يبتعد به عن الدقة، فلم يقم أحد الدارسين فيما أعلم بتحديد طبقات أو فئات لجميع هذه العناصر، بل هي ذات ألوان لا حد لتنوُّعها واختلافها بسبب اختلاف سياقاتها، والإشارة إلى الكلمة بأنها «بند معجمي» صياغة تنتمي إلى ما نسمِّيه ب «التعبير الملتوي»

periphrasis أو circumlocution، ولكنه يوحي باللغة «العلمية» وبالأناقة المحدثة في التعبير.

وهو يبتعد كذلك عن الدقة حين يستخدم كلمة «التتابع» sequence المستقاة أولًا من الموسيقى، ثم من فن صناعة أفلام السينما والتليفزيون بمعنى اللقطات shots المتتابعة في منظر واحد يشبه المشهد الواحد في المسرحية scene؛ ولذلك فهي غير دقيقة لأن «توزيع» هذه العناصر أو البنود أو الوحدات الذي يشير إليه قد يقتضي كسر التتابع، بل تعديل أنماط البناء الداخلية حتى تسمح بالتضام أو الترابط (combination)؛ أي الجمع بينها دون تتابع محتوم.

وأخيرًا نجده يأتي بألفاظ جاكوبسون نفسها، وهي «على محور التضام» بعد تعديل حرف الجر، ليُضيف بذلك عنصر «الجمع» بين هذه العناصر كلها أو بعضها. والمقتطف الأخير له دلالة ثانوية في علم العلامات أو السيميولوجيا semiology؛ إذ يوحي بأن الاستشهاد بالنَّص سوف يحسم القضية.

والواقع أن كالر يتجاهل دلالة تعبيري «محور الاختيار»، الذي يعرِّفه جاكوبسون على أنه ملكة الاستعارة و«محور التضام»، الذي ينسب إليه القدرة على الكناية، مستفيدًا بذلك من سوسير، قائلًا إن المحور الأول هو محور إدراك أوجه الشبه والتعبير عنها بالاستعارة، وإن الثاني هو إدراك التلامس contiguity والتعبير بالكناية، وهذا التجاهل يُضيف غموضًا إلى الغموض، وتجريدًا إلى التجريد (انظر في المعجم مصطلح syntagmatic and paradigmatic).

ولم أتعرَّض عامدًا لاستخدام كالر لكلمة النموذج paradigm، التي تعني شيئًا في علوم اللغة وتعني شيئًا آخر خارجها؛ لأنني سأُناقش ترجمتها فيما بعد؛ فهدفي من هذا التقديم هو الإشارة إلى الصعوبات التي تكتنف ترجمة المصطلحات الأدبية الحديثة، وهي كما رأينا متعدِّدة الأسباب، ولا يجوز ردها إلى تقصير من جانبنا؛ إذ بذل أساتذة الأدب المحدثون جهودًا جبارة في هذا السبيل، وبعضهم من كبار المتخصِّصين في اللغة العربية الذين يملكون ناصيتها ويعرفون خباياها. وكانوا في كثير من الأحيان يعمدون إلى ما يسمَّى بالمحاولات الاستكشافية heuristic؛ أي إنهم كانوا يطرحون التعبير تلو التعبير عسى أن يلقى القَبول فيصطلح عليه الناس ويتداولوه، ورءَوا في الشجرة التي أورقت أغصانها ومدَّت ظلها الوارف أملًا في أن تزهر وتأتي بالثمر، وخير مثال على ذلك محاولة ترجمة دراسة استخدام الألفاظ في السياقات المختلفة pragmatics بالتداولية؛ فالمصدر

الصناعي قد يمثِّل حلًّا من الحلول، ولكن التعبير العربي لا يزال استكشافيًّا أو رائدًا pilot term؛ فالمصطلح الإنجليزي يعني أكثر من التداول (أو معنى التداول أو صفته التي يوحي بها المصدر). وقد «نختار» أن نقبله واعين بأن التداول هو usage والمتداول هو current أو in common use وأن المداولات هي deliberations وأن دال تعني زال (الدولة)، والتداول هو تناقل الأيدي للشيء ﴿وَتِلْكَ الْأَيَّامُ نُدَاوِلُهَا بَيْنَ النَّاسِ﴾ (آل عمران: ١٤٠) ﴿كَيْ لَا يَكُونَ دُولَةً بَيْنَ الْأَغْنِيَاءِ مِنْكُمْ﴾ (الحشر: ٧)؛ أقول قد نختار أن نقبله ونشيعه ونفشيه، بشرط أن نشرحه الشرح الوافي ونُصِر على تحديد معناه في كل مرة حتى يثبت في أذهان النشء. وقس على ذلك المصطلحات المتداولة في مباحث «البنيوية» و«ما بعد البنيوية» ونظرية روابط الكلمات syntagmatic theory وشتى مباحث علم اللغة (اللغويات linguistics) التي تسرَّبت إلى النقد الأدبي مثل التراكيب والتراكيبية syntactics، ومثل التفسير أو (التأويل أو التخريج) hermeneutics أو «التفسيرية» وعلم دلالة الألفاظ semantics، والذي ازداد تفرُّعه في الأعوام الأخيرة فاتخذ طابعًا فلسفيًّا خصوصًا في كتابات جون إليس John Ellis وغيره، ومثل مصطلحات علم العلامات؛ أي السيميولوجيا، أو في المذهب الذي شاعت تسميته بالتفكيكية deconstruction.

ولقد تولَّى غيري من المتخصِّصين وأعضاء مجمع اللغة العربية بالقاهرة، دراسة أصول وضع المصطلحات الجديدة وأفاضوا في ذلك، وأخص بالذكر ضاحي عبد الباقي، الذي رصد تاريخ هذا الجهد في كتاب له حديث؛[١٧] لذلك سأقتصر في ملاحظاتي على ما يمس المصطلحات الأدبية الحديثة مباشرة، خصوصًا بعد أن اعتدنا الكثير منها مترجمةً أو معربة.

والملاحظ في التعريب تفخيم بعض الحروف الساكنة إمَّا إضفاءً للأصوات العربية الأصيلة عليها، بغض النظر عن نطق تلك الحروف في لغتها الأصلية، مثل التاء التي تصبح طاءً، والسين «صادًا»، والكاف «قافًا»، وما إلى ذلك، وإمَّا محاكاةً لسنة العرب القدماء في ذلك؛ فنحن نألف كلمةً مثل الأسطرلاب، وهي مأخوذة من المادة اليونانية aster واللاتينية astrum بمعنى نجم، وليس في التاء تفخيم، على عكس كلمة «صنداي» (جزء من اسم الصحيفة التي تصدر يوم الأحد) Sunday؛ فالسين يقع نطقها بين السين والصاد في

---

[١٧] انظر الحاشية رقم ٨ أعلاه.

العربية، أو كلمة طومسون (اسم علم) Thomson حيث التاء مفخمة، وواشنطن وما إليها، وقد قبلنا تعريب الجغرافيا، والطبوغرافيا وتحويل الجيم الجافة إلى غين.

والاتجاه إلى التعريب عند تعذُّر إيجاد المقابل الدقيق كان له أنصاره،[١٨] ولا يزال مثار جدل كثير، لكنني أفضِّل البحث أولًا عن الكلمات التي قد نستطيع الاشتقاق منها (مثلما فعل المتخصِّصون حين ابتدعوا «التناص» intertextualiy و«التداولية»)، أو إضفاء معنًى جديد عليها، وهذا ما فعله علماء الفيزياء عندما أدخلوا تعريف الماء «المزاح (displaced)»، والتعريف الجديد «للذرة» وما إليها إلى اللغة العربية، فشببنا على تقبُّلها وحفظنا لها موقعها المخصَّص في الدراسات العلمية.

ومن الصيغ الاشتقاقية التي شاعت: النسبة، والمصدر الصناعي، وهما من الصيغ القديمة إلى حد ما، كما يشهد بذلك كتاب التعريفات للجُرجاني (علي بن محمد بن علي، ٧٤٠–٨١٦هـ) المعاصر لابن خلدون، وإخراج الفعل من الاسم ولو كان مصدرًا ميميًّا مثل يتمحور؛ أي يتخذ له محورًا، ويتمركز أي يتخذ له مركزًا، وقد أجاز الأخيرة شوقي ضيف،[١٩] وقرأت أن المجمع أجازه، والتركيب عن طريق الإضافة.

النسبة

أمَّا النسبة فهي مريحة عند ترجمة المصطلحات العلمية اختصارًا للكلمات وتجنُّبًا لخلط المعاني إذا اعتمدنا على الإضافة وحدها، بل وتيسيرًا للإشارة إلى المفاهيم الحديثة التي تقتضي استخدام كثير من الصفات. وقد أصبحت النسبة ضرورةً في العلوم التي ندرسها بالعربية، حتى ولو كانت التعابير ذات رطانة؛ أي ذات وقع غير عربي؛ أي غير مألوف في اللغة التراثية؛ فعالِم الزراعة يتحدَّث عن التركيب المحصولي للأرض

---

[١٨] وأهمهم يعقوب صروف، صاحب المقتطف، الذي دافع عن هذا الاتجاه قائلًا:

> «ونحن باقتباسنا هذه الكلمات الأجنبية نكون قد جرينا على مقتضى الطبع، وجارينا كتَّاب اللغات الأجنبية الذين يتبعون هذه الكلمات على أوضاعها مع اختلاف لغاتهم، وجارينا كذلك جميع المؤلفين بالعربية الذين كتبوا في العلوم الطبيعية كالرازي وابن سينا وغيرهما.» المقتطف، المجلد ١٥، الجزء الأول، أكتوبر ١٨٩٠م، ص٥٣.

[١٩] تيسيرات لغوية، القاهرة، دار المعارف، ١٩٩٠م.

the crop composition of the land، وهو يستطيع أن يقول «أنواع المحاصيل التي تُنتجها الأرض»، ولكن حاجته إلى التعميم والتجريد تقتضي استخدام النسبة؛ إذ تمكِّنه من أن يشير إلى نسب المحاصيل بعضها إلى البعض، أو النسبة المئوية لأحدها، أو إضافة صفات أخرى مثل تغيير التركيب المحصولي الأساسي (basic)، وهو لا يستطيع أن يستعمل هذه الصفة إذا أضاف كلمة «تركيب» إلى المحاصيل، فإذا استطاع ذلك بمشقة فسوف يلاقي العنت في تجنُّب النسبة المذكورة في البناء التالي:

«التركيب المحصولي الشتائي الأساسي». وهذه صفات تُضاف بيسر في صِيَغ الاسم بالإنجليزية the basic winter crop composition.

ويمكن أن تزداد الجملة تعقيدًا حين يرد بعد ذلك اسم في موقع الخبر، أو حين تتكاثر الصفات عليه بعد ذلك كما يحدث في الإنجليزية العلمية الحديثة.

والمترجم المحترف يواجه هذه الصعوبة في كل نص تقريبًا؛ ولذلك يستعيض عن الإضافة حين يريد تبسيط النص بما يسمَّى بلام المترجم، كأن يقول في الجملة السابقة (التركيب الأساسي لمحاصيل الشتاء)، وهي لام إضافة توازي الحرف الإنجليزي of والفرنسي de؛ ولذلك فإذا أُضيفت الأرض إلى الجملة السابقة أضاف «للأرض» وهو مطمئن. ولكنه لا يستطيع ذلك في كل حالة؛ فبعض «النسب» أصبحت «مصطلحاتٍ مقبولةً» ولا سبيل إلى تجنُّبها، بل أصبحت صفات مفيدة، كالحديث عن النظرية الذرية atomic theory أو عن النقد الأدبي literary criticism (والنقد الأدبي الحديث غير نقد الأدب الحديث، بل وغير النقد الحديث للأدب!) والواقع أن النسبة أصبحت لها دلالة جديدة قد لا تتأتَّى بالإضافة البسيطة؛ فنقد البنيوية غير النقد البنيوي؛ لأن النسبة هنا أصبحت صفةً مشتقة من مذهب نقدي، ويماثل ذلك ضروب لا حصر لها من النسب والإضافات؛ الحب الأفلاطوني (حب أفلاطون؟)، والكتابة الفلسفية (كتابة الفلسفة؟) … وهلم جرًّا. بل أصبحت صيغة «صفة» تقابل صيغ الصفة في اللغات الأوربية الحديثة التي تنتهي بـ «al» أو «ic» أو «ive» أو كما في العربية بالياء «y» الرملي: sandy، الترابي: dusty … إلخ. وهو مبحث جدير باهتمام علماء اللغة.

غير أن النسبة وإن كانت ضرورةً في الترجمة وشائعةً في مصطلحات العلوم كلها، الطبيعية والإنسانية؛ لا تخلو من مخاطر، خصوصًا بعد أن استوطنت اللغة العربية وأصبحت جزءًا من جهاز التفكير العربي الأصيل؛ فقد تغري هذه الصيغة الكثيرين باشتقاق نسب من كل اسم بمناسبة وغير مناسبة، ونحن نقبل هذا في الشعر، وفي الكتابة

الإبداعية، بل إنني ضحكت كثيرًا عندما ذكر محمد عفيفي في كتابه «ضحكات عابسة» (القاهرة، ١٩٦٢م) أنه اشترى بعض الفزدق (الفستق، من الفارسية بسته)، وحينما عاد به إلى المنزل ورآه أهله والأولاد، أخفاه في غرفة مكتبه، ولكن أفراد الأسرة كانوا يشعرون بوجود الفزدق، ومن ثم «ساد المنزل شعور فزدقي عام!» أي إن النسبة هنا (رغم التورية الواضحة) لها دلالة فنية.

ولكن الذي يثير الدهشة هو نزوع كثير من النقاد إلى استخدام النسبة في الكتابة العلمية عن الأدب استخدامًا يوحي بأن الهدف هو إعاقة القارئ عن الفهم؛ فالذي يقول «الانكماش الدلالي والتداولي»[٢٠] (دون أن يضطره إلى ذلك نص أجنبي) يُرهق القارئ، وقد كان يستطيع أن يقول «انكماش دلالات الألفاظ وتداولها» إذا كان هذا ما يعنيه، وربما كان يُقصد بـ «التداولي» أن تكون نسبةً إلى «التداولية»؛ أي تضاؤل السياقات التي تستخدم فيها بمعانٍ مختلفة أو بحيث تكون لها دلالات سياقية مختلفة، وسوف نناقش ذلك عند الحديث عن المصدر الصناعي.

والملاحظ إذن أن النسبة لا تخضع دائمًا لمعنى الاسم الذي اشتقت منه، فنحن نقول «عملي» ترجمة لكلمة practical، وهي صفة من practise بمعنى «يعمل» أو «يتدرَّب» أو «يمارس» (تلك الكلمة التي أصبحت من الكلمات الحديثة التي يتلوَّن معناها بتلوُّن سياقاتها؛ فالممارس العام general practitioner هو الطبيب غير المتخصِّص، و«ممارسة الحق في كذا» هي الحصول عليه والتمتُّع به لا عمله، وهكذا (انظر الأغاني، ج٨ «نحن أعلم به وبما يمارس»، ص٢٩، طبعة بيروت، ١٩٥٦م). ولكن «العملي» هو الذي يسهِّل عمله، وهو معنًى يختلف عمَّا يمكن عمله practicable، وهي صفة مشتقة من نفس الاسم، أو الخاص بالعمل في حالة «المستقبل العملي» (career). وكذلك كلمة فعلي التي كثيرًا ما نستخدمها بمعنى actual؛ أي ما هو واقع أو ما هو موجود الآن، لا نسبةً إلى ما نفعله، بحيث تقترب من معنى كلمة «الحالي»، وهي دلالتها بالفرنسية actuel التي تعني الحاضر present أو الجاري current. وقِس على ذلك كلمة «واقعي» realistic التي تعني التسليم بما هو موجود، و«التعامل» معه دون التوسُّل أو الاعتماد على أي عناصر خارجة عنه؛ فهي لا تعني النسبة الحرفية إلى الواقع بمعنى ما يقع — أي ما يحدث — («وقعت الواقعة» – «الوقائع»)، بل إن معناها تطوَّر حين أصبحت عَلَمًا على مذهب

[٢٠] انظر الحاشية «١٤» عاليه.

فلسفي ومذهب أدبي، والأول مذهب الفلاسفة غير المثاليين (والمثالي هو idealist)،[٢١] والثاني مذهب الكتاب الذين يستمدون مادتهم من ظواهر الحياة الحاضرة الملموسة، لا من «واقع» متخيَّل أو أُضفيت عليه صفات «ما ينبغي أن يكون» what should be، لا ما هو كائن what is، وهو الفكر النقدي الكلاسيكي منذ أرسطو وحتى عصر النهضة. أمَّا كلمة real وتفاصيل معانيها فسوف ترد في القسم التالي.

ولا أريد الخروج عن المصطلحات الأدبية إلا في حدود ما أصبح جزءًا من تفكيرنا النقدي الحالي؛ فشيوع استخدام النسبة في الكتابة المعاصرة يتطلَّب البحث والتمحيص؛ لأن اللغة في جوهرها اصطلاح، وقد اصطلحنا على النسب التي ذكرتها، ولكننا ما زلنا نبحث المصطلحات الجديدة أو التي بسبيلها إلى التداول والشيوع؛ فكلمة مثل «المعرفي» قد تحيلنا إلى أيٍّ من أصول ثلاثة:

إمَّا إلى المعرفة بمعنى الإحاطة والعلم knowledge، أو إلى عملية اكتساب المعرفة أو منهج اكتسابها من المدركات الحسية أو العقلية جميعًا cognition، أو إلى نظرية المعرفة وهي التي تبحث في طبيعة المعرفة الإنسانية ومصادرها وحدودها epistemology. فترى

---

[٢١] في الصفحة الثالثة من تقديم الكتاب المشار إليه عاليه ترد العبارات التالية:

> «إنه (أي الخطاب البلاغي) لا يقوم في فراغ مثالي، بل هو خطاب على خطاب؛ أي إنه كاشف عن الخطاب الإبداعي الموازي له والممتد معه.»

والله وحده أعلم بمعنى هذا الكلام الذي يستعصي على أذهان أمثالي؛ فالكاتب يفسِّره بعد ذلك قائلًا:

> «وبقدر ما يتولَّد في هذا الخطاب الإبداعي من أنساق جمالية وإنسانية جديدة، وما تُسفر عنه علوم الإنسان من معرفة بعالمه الداخلي والخارجي، فإن الخطاب البلاغي لا مناص له من أن يسبح فوقها ويقتنص أشكالها» (ص٩).

أي إن لدينا خطابَين (أو لونَين من الكتابة أو الكلام، لا رسالتَين)؛ أحدهما إبداعي والآخر بلاغي، والبلاغي يسبح على سطح الإبداعي؛ ليقتنص ما يتوالد تحت السطح والمتمثِّل في الأنساق الجمالية والإنسانية الجديدة؛ أي يجسِّدها في طرائق بلاغية ملموسة، فهي إذن مجرَّدة أو مثالية. وربما يكون معنى هذا أن الخطاب الإبداعي (الفكر والمشاعر) مجرَّد (أي غير مجسَّد)، والخطاب البلاغي (أي اللغة البلاغية) مجسَّدة. وإضفاء المعنى المجرَّد على الكلمة غير معروف في اللغات الأوربية.

ومن هنا تنبع صعوبة تفسير نسبة «مثالي» في العبارة السابقة وهي «فراغ مثالي»، ولا بد أن كلمة مثالي هنا تشير إلى مذهب المثالية idealism التي أُشير إليها في المتن، وليست صفةً من المثال؛ لأننا نقول: إنه

أي مفهوم من هذه المفاهيم تشير إليها النسبة المذكورة؟ إنها تعبير محيِّر، ولا بد لنا أن نلجأ إلى السياق لإدراك ما تشير إليه النسبة، ولكن السياق كثيرًا ما يكون «مضغوطًا» أو غير واضح، وعندما قرأت قول القائل «إن المسرح نشاط معرفي»، سألت من أثق بخبرته فقال لي إنه يعني paradigmatic؛ أي خاص بنموذج فكري معيَّن يحدِّد لون المعرفة المستقاة منه، فأين ذلك ممَّا توحي به الكلمة العربية؟[٢٢]

رجل مثالي بمعنى أنه مثال يُحتذى وهذا هو مصدر الغموض في النسبة. فليس الفراغ مثاليًّا، وإنما هو فراغ المثالية على افتراض أن الفلسفة المثالية تعيش في فراغٍ بسبب عُزلتها عن الواقع.

[٢٢] في الصفحات الثماني الأولى من الكتاب المشار إليه في الحاشية السابقة ترد كلمة المعرفة ومشتقاتها والنسب إليها في السياقات التالية:

إطار معرفي (عدة مرات)، أهمية معرفية خاصة لإدراك تطوُّر العلوم، المعرفة العلمية بظواهر الأدب واللغة، الأنساق المعرفية (عدة مرات)، منظومة معرفية، جهاز معرفي وبلاغي مبسَّط، المعارف العلمية التخصُّصية، المعرفة الفلسفية والإدراكية، المعرفة العلمية (عدة مرات)، المعرفة، مبحث المعرفة (عدة مرات)، المعارف العلمية، نظرية المعرفة (عدة مرات)، العمليات المعرفية (عدة مرات)، تكوين المعارف والعلوم، العمليات المؤثِّرة في المعرفة والمعتقدات، النسق المعرفي (عدة مرات)، الأُطر الاجتماعية للمعرفة، أشكال المعرفة، الأنواع المعرفية (عدة مرات)، النظام المعرفي، المعرفة التقنية (عدة مرات)، مبحث المعرفة، المعارف العلمية، التأثيرات المعرفية. وإزاء هذا التنوُّع في السياقات يحار القارئ في إدراك المقصود بالنسبة في كلمة المعرفي، فهل تحيلنا هنا إلى:

(١) الإطار المعرفي، بمعنى: framework of knowledge or cognitive frame of reference?.

(٢) الأهمية المعرفية: cognitive or epistemological importance or importance as to the imparting of (special) knowledge?.

(٣) المعرفة العلمية: scientific knowledge.

(٤) الأنساق المعرفية: cognitive systems or patterns?
cognitive types? paradigms?

(٥) منظومة معرفية: a system of disciplines? or still a cognitive system or? indeed, epistemological system?.

(٦) جهاز معرفي: cognitive apparatus? epistemological mechanism?.

(٧) مبحث المعرفة: cognition? epistemologicalthe study of knowledge? epistemology? discipline?

(٨) نظرية المعرفة: epistemology.

(٩) العمليات المعرفية: cognitive processes or processes of learning?.

ويمكننا أن نضرب أمثلةً أخرى ممَّا شاع دون أن يصطلح عليه الناس؛ مثل نسبة «السلطوي» إلى السلطان أو السلطة power or authority، والواضح أن الدافع على هذا الاشتقاق صعوبة استخدام نسبة «السلطاني» أو «السلطانية أو السلطي أو السلطاتي!» وقد جرى استعمالها بمعنى authoritarian؛ أي «التسلطي» بمعنى فرض السيطرة (وهذا هو المعنى المطلق)، ونحن نصادفها كل يوم في النقد النسائي إشارةً إلى سيطرة الرجل على المجتمع وفرض مفاهيمه بالقوة، وهذا هو المعنى المخصَّص، وأحيانًا ما تُستعمل للإشارة إلى السلطة وحسب (أي إلى السلطات الحاكمة)؛ فأي هذه المعاني نختار؟

وقس على ذلك استعمال كلمة «مجتمعي» التي يُفترض أنها تشير إلى المجتمع ككل societal، وإن كان الكثيرون يستخدمونها اليوم (من باب التأنُّق. في الأسلوب) بديلًا عن

---

(١٠) المعرفة/المعارف: knowledge?.

(١١) الأنواع/الأشكال/الأُطر الخاصة بالمعرفة: kinds, forms or frameworks of knowledge.

وقس على هذا استخدام العلم والعلوم عشرات المرات في الصفحات نفسها:

العلماء – العلوم الإنسانية (عدة مرات) – التراكم العلمي – علوم الروح – المفهوم العلمي – علم الأدب (عدة مرات) – العلوم البحتة – علم النص (عدة مرات) – الفكر العلمي – العلم (عدة مرات) – علوم الطب والطبيعة – العلوم (عدة مرات) – علوم اللغة (عدة مرات) – المعرفة العلمية (عدة مرات) – الإطار العلمي – التحليل العلمي – التطوُّر العلمي – الخطاب العلمي – الخطابات العلمية – المعارف العلمية (عدة مرات) – العلوم الطبيعية – نظريات العلوم – العقلية العلمية – الفكر العلمي – فلسفة العلوم – علوم الاتصال (عدة مرات) – منطق استدلالي علمي – فلسفة العلوم الحديثة – العلوم (عدة مرات) – المنظومة العلمية – العلوم المختلفة – المفهوم العلمي. ولا شك أن نسبة العلمي هنا لا يمكن أن تشير إلى جميع أنواع العلوم المذكورة؛ فلا يمكن أن تشير مثلًا إلى ما يسمِّيه الكاتب بعلوم الروح أو العلوم البحتة (ويُقصَد بها العلوم النظرية التجريدية كالرياضيات mathematics/pure sciences)، ولكنه يقصد بها الإشارة إلى العلوم التطبيقية؛ ومن ثم الغموض في استخدام النسبة.

والملاحَظ — كحاشية عابرة — أن الإسراف في استخدام هذه الكلمات في المباحث النقدية الجديدة له دلالته البنائية (أو البنيوية)؛ إذ إنه يتضمَّن الإيحاء بالنفيض، ومعنى هذا (إذا طبَّقنا النموذج الثنائي المألوف binary model) أن القارئ الذي لا يتفق مع ما يقوله النص «جاهل» أو هو مناقض للمعرفة والعلم، وإذا اختلف مع دعوى الكاتب فهو «غير علمي» ومآله الضياع والعياذ بالله، خصوصًا عندما يشير النص إلى مغبة الخضوع «لتاريخ متجمِّد متكلِّس»، ويشجِّع القارئ على قَبول ما يقال باعتباره دليلًا على «التطوُّر والحيوية والتجدُّد المبدع» ص٨، فالإيحاء بذلك موجود في النص الدفين subtext في مثل هذا اللون من الكتابة (الخطاب)! إلى جانب الإيحاء الأهم وهو أن الكاتب يطرق الآن موضوعًا جديدًا كل الجِدَة، ويستلزم استنفار جميع طاقات القارئ، والموضوع الجديد يتطلَّب لغةً جديدة.

الاجتماعي social التي تشير إلى ما يحدث داخل المجتمع، باعتبار المجتمع نسيجًا من العلاقات. وقد أوردها أحدهم مرادفةً لكلمة أخرى هي communal بمعنى المشترك بين الجماعة أو بمعنى الجماعي collective أو الجمعي على حد تعبير عبد الحميد يونس، مثل الإشارة إلى اللاوعي الجمعي collective unconscious عند يونغ Jung، بل قد أوحى أحدهم — استنادًا إلى السياق — أنه يقصد بها الإشارة إلى المجتمع الصغير أو المجتمع المحلي community، أو إلى أي جماعة أو مجموعة من الناس group تقوم بينها علاقات فتصبح مجتمعًا، مثل مجتمعات المغتربين التي نسمِّيها community أو colony، ونشير إليها بالعربية باسم الجالية — وهي فصيحة — أو إلى أي هيئات علمية تشكِّل فيما بينها بناءً يوحِّد بينها؛ إذ نشير إليها باسم the scientific community.

بل قد تكون النسبة خادعةً حين تُترجَم عن نسبة أجنبية هي نفسها خادعة؛ فقد أطلقنا تعبير التعليم الثانوي على المرحلة الثانية من التعليم ترجمةً للإنجليزية secondary، ثم استخدمناها بعد ذلك للدلالة على المرتبة الثانية من حيث القيمة (الرأي قبل شجاعة الشجعان، هو أول وهي المحل الثاني)؛ ولهذا يؤكِّد ك. س. لويس في كتابه عن الملحمة، عند تقسيمها إلى أولية primary وثانوية، أن الصفة الأخيرة تشير فحسب إلى التأخُّر في الزمن؛ أي إلى أنها كانت لاحقةً subsequent على الأولى.[٢٣] وكذلك يفعل كولريدج Coleridge عند تفريقه بين الخيال الأولي primary imagination والخيال الثانوي في كتابه سيرة أدبية Biographia Literaria؛ فالخيال الثانوي هو القوة المُشكِّلة الخلاقة esemplastic power، على حين يقتصر الخيال الأولي على الوعي بالذات القريب من مفهوم هيجل Selbstbewusstsein[٢٤] الذي يجعل المرء يشعر بأن روحه امتداد لروح الكون، بل تحديدًا روح الخالق؛ أي كما يقول أن «يتمثَّل فعل الخلق الخالد (من جانب) اللامحدود وهو الله في الذهن المحدود»؛ أي في ذهن الإنسان مستخدمًا في الإشارة إلى الله الصيغةَ العبرانية «أنا» I am.[٢٥]

---

[٢٣] انظر C. S. Lewis: *Preface to Paradise Lost.* London, 1960. p. 12.
وترجمة الملحمة الجزء الأول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٢م، ص٤٨.

[٢٤] انظر Ivan Soll: *Hegel; An Introduction.* London, 1986.

[٢٥] *Biographia Literaria. 13*. يعرِّف كولريدج قوة التشكيل بأنها قوة التجميع — في أول الفصل العاشر — ويقول إنه نحتها بنفسه.

هل لنا إذن أن ننسب إلى أي شيء دون النظر إلى العلاقة بين الاسم المنسوب إليه والنسبة؟ وهل وضع علماء الصرف العرب معايير norms (أي مقاييس متعارف عليها) أو standards (أي مقاييس موحَّدة) للنسبة؟ النسبة في العربية إلى المكان (المدني: المدينة)، وإلى القبيلة (التغلبي: تغلب)، وإلى المذهب (الرجعيون والدهريون ... إلخ)، شائعة ومعيارية normative، ويقبل فيها جمع التكثير أيضًا (الأشاعرة والأزارقة، وما إلى ذلك)، وقد سبقنا ابن خلدون في استعمال النسبة الحديثة في المقدمة — «كلمات حكمية سياسية» (ص٤٠) — «بطريق إلهامي» (ص٤١)، والجُرجاني في كتابه المشار إليه في النسبة إلى «أن» «أني» و«لَمَّا» «لمي» (الاستدلال الأني والاستدلال اللمي، ص٣٤). ولكننا نحتاج إلى النسبة اليوم لأغراض عملية، فكيف ننتفع مثلًا بما أورده ابن خلدون عن «الخيال والواهِمة والحافِظة» في مقدمته (ص٩٧)[٢٦] في عصر العلم الذي يتطلَّب الانتفاع بهذه الألفاظ المفيدة؟ هل ننسب إلى الذاكرة من مصدر «التذكُّر» (تذكُّري recollective أو mnemonic، وكذلك إلى «التحفُّظ» و«التوهُّم» و«التخيُّل» مثلما يفعل الجُرجاني؟ («الوهمي المتخيل» ... «الوهميات» في كتابه المشار إليه ص٣٢٩ وص٣٣٠).

العربية لغة بالغة المرونة، وقد أخرجنا «تذكاري» من «تذكار» (memorial)، وأعتقد أن أرباب كل تخصُّص يستطيعون الإفادة من هذه المصطلحات، خصوصًا عندما يواجهون مصطلحات ثابتةً تقتضي الإشارة بالنسبة، مثل التصوُّر visualization؛ أي استدعاء الصورة إلى الذهن، وكلمة fancy و fantasy ومشتقاتهما fanciful وfantastic وfantasia (وكانت تستخدم حتى عهد قريب بالهجاء اليوناني أي بالفاء المركبة ph)، ومثل بعض الكلمات التي دخلت الأدب بل أصبحت راسخةً فيه مثل fiction التي إذا ترجمناها بالقص الخيالي صعب علينا إيجاد نسبة إليها، وهي أحيانًا ما تعني الخيال فحسب، عند المقابلة بينها وبين الحقيقة (أو الواقع) في المصطلح الذائع fact and fiction، وماذا عسانا نفعل بالصفة المشتقة منها وهي fictional، التي قد تُشير إلى أيٍّ من المعنيَين (الأدبي أو العام)، بل وبالكلمة التي لا تعني إلا الخرافة fictitious وما يندرج في إطارها من phantasm وphantasmagoric؟

وكثيرًا ما يخرج علينا بعض الكتَّاب بآراء تُجيز أو تحظر النسبة إلى صيغ عربية معيَّنة كالجمع أو غير ذلك، فسمعنا من يخطِّئ استخدام «العقائدي» نسبةً إلى العقيدة

[٢٦] المقدمة، طبعة بيروت، ١٩٨٥م.

رغم إجازة المجمع لها، ويُصر على «العقدي»[27] ترجمةً للإنجليزية ideological، ثم اهتدى بعضهم إلى كتابتها بلفظها؛ أي إلى تعريبها، فكتبها «أدلجة»، وهي كلمة توحي بكلمة عربية أصيلة هي «أدلج» بمعنى سار من أول الليل؛ ولذلك لم تحظَ الكلمة المعرَّبة بالقَبول على نطاق واسع. وقد ترجم البعض المصطلح الإنجليزي بـ «الفكري».

وقد نجح العلماء في بعض التخصُّصات في اشتقاق نسب إلى صيغ جديدة على قياس صرفي صحيح ولها معانٍ محدَّدة؛ فالعصابي neurotic هو المصاب بالعصاب neurosis، وقس على ذلك شتى مصطلحات علم النفس والطب النفسي.

المصدر الصناعي

والنسبة التي ذكرنا احتمال اشتقاقها من المصدر الصناعي «التداولية» تفتح لنا باب المصدر الصناعي على مصراعَيه، وهو باب من أهم أبواب ترجمة المصطلحات الأدبية؛ لأنه يقدِّم فيما يبدو حلولًا يسيرة لأعقد المشكلات وأعوصها. ولقد شاع منذ أجازه مجمع اللغة العربية بالقاهرة، شيوعًا لا حدود له، وأصبح الكثيرون يفضِّلونه على الصفة البسيطة، بل يكاد أن يكون من سمات كلامنا الجاري وهي قديمة أيضًا كالنسبة، نجدها في الجُرجاني في كتابه المشار إليه كثيرًا («الوقتية» ص٣٢٧)، وفي ابن خلدون («ومعقوبية تلك النسبة موجودة للكاهن بأشد ما للنائم.» مقدمة ابن خلدون، ص١٠٢)؛ فالكثيرون يقولون «نريد الاستمرارية»، وهم يعنون الاستمرار، دون إحالة إلى الكلمة الإنجليزية continuity، التي تعني الاستمرار فحسب لا مذهب الاستمرار أو صفته وجوهره.

أمَّا التقلُّبية variability فلا تعني إلا التقلُّب، كما اشتق المصريون من النَّوع «النوعية»، وهي في الحقيقة صفة مؤنثة من النسبة القديمة المستخدَمة في العلوم الطبيعية وهي نوعي specific، مثل الوزن النوعي أو الكثافة النوعية specific density التي يستخدمها الجُرجاني بهذا المعنى ص٣١٧ من كتابه المذكور، ثم استخدموها بمعنى نوع في قولهم «هذه النوعية من الناس …» قياسًا على اشتقاق «كَمية» من كم واستخدامها بمعنى الاسم البسيط quantity و«كيفية» الموجودة في الجُرجاني (ص١٧٧ و٣١٦ مثلًا).

وأظن ظنًّا أن شيوع النسبة المؤنثة ساعد على قَبول الأذن العربية للمصدر الصناعي؛ فنحن معتادون على «الألمظية» و«الشركسية» و«المهلبية» (وفي تونس يقولون المحلبية

[27] كارم السيد غنيم، المرجع السابق، في سياق الاستشهاد بقول الدكتور أحمد فرحات، ص٤١.

ويزعمون أنها مشتقة من الحليب)؛ ولذلك فعندما سمح المجمع باستخدام المصدر الصناعي لم يجد الناطقون بالعربية حرجًا في ابتداع شتى ألوان الكلمات. وربما كانت البداية هي تسمية المذاهب الفنية والأدبية بمصادر صناعية؛ كالتكعيبية cubism، والحداثية، وكل منها يقبل استخراج نسبة منه؛ أي إن الأصل هو «التكعيبية» مثلًا، ومنها يُشتق «فنان تكعيبي» نسبةً إلى المذهب؛ فالاشتقاق هنا معكوس back formation، فأنت لا تقول إنه يكعِّب اللوحة، بل إنه رسام تكعيبي وحسب. وكذلك فالحداثة هي الترجمة التي شاعت لِمَا يسمَّى modernism في الفنون التشكيلية (ثم انتقل المذهب إلى الأدب)، والحداثية مصدر صناعي منها، وتُشتق منه الصفة فنقول «حداثي» modermist.

أمَّا في العلوم الطبيعية فقد بدأ استخدام المصدر الصناعي واستمرَّ في المعنى الأصلي الذي أقرَّه مجمع اللغة العربية بالقاهرة، وهي الدلالة على الصفة المميِّزة للشيء، ومن ثم انتقل إلى العلوم الأخرى باعتباره صفةً مجرَّدة تُساعد الباحث الذي ينشد التجريد والتعميم. ولقد أطلقت على أحد أقسام هذا المقال عنوان «التفسيرية» ترجمةً للهرمانيوطيقا hermeneutics بسبب شيوع الكلمة، والأقرب إلى الدقة أن أقول علم التفسير؛ لأن القاعدة هي أن الكلمات المنتهية بـ ics- في الإنجليزية تشير إلى العِلم، مثل politics وeconomics؛ أي علم السياسة وعلم الاقتصاد، ولو أن الكلمتَين الإنجليزيتَين كثيرًا ما تُستخدمان للإشارة إلى المبادئ السياسية والمبادئ الاقتصادية على الترتيب، أو للمذهب السياسي أو للمذهب الاقتصادي، كسؤالك ?Do you know his politics؛ أي هل تعرف مذهبه السياسي؟ ومن ثم أصبح العلماء في كل مجال يستخدمون المصدر الصناعي للإشارة إلى الصفة المجرَّدة، تسهيلًا لكتابتهم العلمية، أو تأثُّرًا بالنصوص الأجنبية التي يعتمدون عليها، أو من باب الأناقة (الألاقة من ألق؟ الألاجة؟ ?elegance).

وعندما أشرت في متن المقالة إلى نظرية ترابط الألفاظ syntagmatic theory، كان يمكنني أن أقول نظرية «الترابطية اللفظية»؛ فالترابطية ذات وقع أفعل في النفس، خصوصًا بسبب المصدر الصناعي السابق، والنسبة اللاحقة، والتعبير ذو إغراء شديد يكاد لا يقاوم! ومعظم الأساتذة في العلوم المختلفة يستخدمون المصدر الصناعي، دون أن يرجعوا إلى أصل أجنبي؛ أي إنه أصبح جزءًا من جهاز التفكير العربي الأصيل، كما سبق أن قلت. فعالم الاقتصاد (بل الصحفي) الذي يشير إلى «التذبذبية السعرية» price fluctuation إنما يعني ببساطة تذبذب الأسعار، ولكنه يستخدم المصدر هنا (مع النسبة)

لأنه يريد مفهومًا مترابطًا موحَّدًا يمكن أن يضيف إليه بعض الصفات مثل «الأخيرة» و«المفاجئة» و«المقلقة»، ثم يتبعها بالفعل أو بالخبر:

The recent, sudden and disturbing price fluctuations …

بل يمكنه بعد ذلك أن يُضيف إليها أشباه جمل أخرى «في سوق النفط» (في السوق النفطية طبعًا!) أو يتبعها بلام المترجم (أي لام الإضافة) «لأسواق النفط»؛ أي إنه يتجه في تفكيره إلى البناء الاسمي للجملة (متأثِّرًا بالنصوص الأجنبية أو غير متأثر)، وهو البناء الذي يقول السعيد بدوي إنه أصبح يميِّز اللغة العلمية والصحفية الحديثة.[٢٨] ولنفترض أن هذا هو النموذج الإنجليزي:

The recent, sudden and disturbing price fluctuations of the oil markets have had a destabilizing effect on the economies of the oil-exporting countries.

إن التذبذبية السعرية الأخيرة المفاجئة، والمقلِقة، لأسواق النفط أدَّت إلى زعزعة اقتصاد البلدان المصدِّرة للنفط.

المصدر الصناعي هنا إذن يوحي بأنه مهم ومفيد، ولكنك تستطيع أن تستبدل به الصفة البسيطة «تذبذب» أو «ذبذبة» أسعار النفط، وتعيد تشكيل العبارة مهما طالت:

(١) إن تذبذب الأسعار في أسواق النفط في الآونة الأخيرة، الذي كان مفاجئًا ومقلقًا …
(٢) أدَّى تذبذب أسعار النفط المفاجئ والمقلِق، في الآونة الأخيرة، إلى …

ولكن العلماء ليسوا جميعًا كُتابًا، وليست لهم جميعًا نفس الدراية بأساليب الصياغة اللغوية، ومن يعتاد منهم قراءة اللغات الأجنبية يجد أن اتجاه تفكيره أصبح مولعًا بالأسماء وبالتراكيب الاسمية. ولعل القارئ قد لاحظ أن العبارة الإنجليزية تخلو من أي فعل حقيقي؛ ففيها فعل مساعد واحد هو have (ونسمِّيه حاليًّا modal auxiliary)،[٢٩] وبعض أسماء الفاعل المستخدمة صفات، والباقي أسماء وحروف.

---

[٢٨] السعيد بدوي: مستويات اللغة العربية في مصر، القاهرة، دار المعارف، ١٩٧٣م.

[٢٩] وهو Peter Newmark في كتابه: *Approaches to Translation.* Oxford Pergamon Press, 1981.

ولا شك أن هذا الأسلوب الذي يُسرف في استعمال النِّسب والمصادر الصناعية يحد من قدرة القارئ على متابعة الفكر النقدي الجديد، وكثيرًا ما يواجه القارئ عشرات المصادر الصناعية في النص الواحد، ومئات النِّسب التي لا مبرِّر لها، فيشعر أنه يركب بحرًا طامي العُباب، وأن سفينته تجري به في موج كالجبال، فيطوي الشراع ويقفل راجعًا ينشد السلامة.

وفي ختام هذا التمهيد عن مشكلات ترجمة المصطلح الأدبي أضرب للقارئ مثلًا من كتاب أعتذر عن ذكر اسمه (أو ذكر مؤلفه) حتى يرى أنني لا أتجنَّى حين أفرد لهاتَين الظاهرتَين هذه الصفحات:

> «إن الانهيار التركيبي، في إطار التجني التداولي على السطوعية، للواقعية لم يعد يبشِّر بإمكانيات الفعالية المتنامية، مهما تكون (هكذا) تأصُّلاتها الحقيقية أو الزائفة، فحسب، بل بالتَّجني على الأدبية الحداثية أيضًا.»

ولا شك أن لهذا الكلام معنًى، وإن يكن في بطن الشاعر، ولكن الغموض لا يرجع إلى الترجمة، ولا ذنب لنص أجنبي في هذا؛ فالعيب عيب الكاتب الذي يعجز عن توصيل أفكاره بوضوح إلى قارئه. أمَّا عن المصطلحات الأدبية وغير الأدبية هنا فحدِّث ولا حرج.

الفصل الثاني

البدايات

المنهج

تندرج ترجمة المصطلحات الأدبية من حيث المنهجُ method في إطار الترجمة العلمية؛ أي الترجمة التي ترمي إلى إيصال المعنى وحسب، بدقة ووضوح، مهما تكن الألفاظ المستعملة. وهي لذلك تختلف عن الترجمة الأدبية التي قد تتطلَّب من المترجم براعةً خاصة في الصياغة، وإلمامًا بالتراث الأدبي الذي ينتمي إليه؛ إذ قد يكون مطالَبًا بتقديم المقابل الفني للنص الذي يترجمه، نثرًا كان أم شعرًا، وسردًا كان أم حوارًا، وفصيحًا كان أم عاميًّا. وقد فرَّق أحد كبار أصحاب النظريات المُحدَثين بين المذهبَين على أساس التفرقة بين الترجمة الدلالية semantic والتوصيلية communicative، وإن كان الجمع بينهما ممكنًا في الأعمال الحديثة، كما أثبتت ذلك جانيت عطية في ترجمتها الرائعة لمسرحية أحمد شوقي «مجنون ليلى»، وكما أوضحت ذلك في مقدمتها لتلك الترجمة.[1]

وتنتمي ترجمة المصطلحات من حيث المبحث العلمي discipline إلى الأدب المقارن؛ إذ إنها تتطلَّب المضاهاة بين الظواهر الأدبية في اللغة المنقول منها واللغة المنقول إليها، والتفريق بين الثَّوابت constants والمتغيِّرات variables في الأعمال الأدبية، وبين المبادئ العالمية universals التي تتسم بها الظواهر اللغوية في جميع لغات العالم وبين الخصائص اللغوية التي تتفرَّد بها لغة (أو مجموعة من اللغات)، والتي قد ترجع إلى عوامل تاريخية أو ثقافية بصفة عامة.

[1] انظر: A. Shawqi: *Qais and Leila*, tr. by J. W. S. Atiyyah, Cairo, GEBO, 1992.

والمضاهاة بين الآداب من مباحث الأدب المقارن شأنها في ذلك شأن المضاهاة بين اللغات التي تُكتب بها هذه الآداب؛[٢] ولذلك فقد اتجه عددٌ من الباحثين منذ أوائل التسعينيات إلى اعتبار الترجمة بنوعَيها، اللذَين سبق تعريفهما، من مباحث الأدب المقارن، وصدرت سلسلة من الكتب في هذا الباب[٣] أدَّت إلى توسيع نطاق مفهوم الترجمة القديم، واعتباره نشاطًا إنسانيًّا يتصل بالفلسفة من حيث ارتباطه الشديد بالفكر thought أو الأيديولوجيا ideology، ومن حيث إنه بمثابة نقل للثقافات cultural transfer، وهذا يختلف عن توارث الثقافة transmission of culture بين الأجيال، الذي تحدَّث عنه ت. س. إليوت، في أنه يتضمَّن التحوير والتعديل وفقًا للمعايير norms السائدة في مكان معين وزمان معين، كما يتصل من ثم بعلوم الاجتماع والتاريخ وبالفنون السمعية والبصرية.

وقد تأخَّرت ترجمة المصطلحات الأدبية كثيرًا عن ترجمة المصطلحات العلمية والفنية وألفاظ الحضارة، إمَّا لأن رُواد نقل الحضارة والعلوم الأوربية من العرب لم يكترثوا كثيرًا للآداب الأوربية، اعتزازًا بآدابهم وظنًّا بأنهم ليسوا في حاجة إلى آداب لن تكون مساويةً لآدابهم، وإمَّا لأنهم لم ينفقوا من الوقت والجهد ما يتطلَّبه هذا النَّقل، ولا نقول ما يتطلَّبه الاطلاع على تلك الآداب. وقد استمرَّ هذا الاتجاه منذ أيام رفاعة الطهطاوي الذي دأَب على العودة في «تخليص الإبريز في تلخيص باريز» إلى الأدب العربي كأنما

---

[٢] انظر *M. Enani: The Comparative Tone.* Cairo, GEBO, 1995.

[٣] انظر سلسلة الكتب التي تناقش نظرية الترجمة وأهمها:

Barnstone, W., *The Poetics of Translation.* New Haven and London, Yale University Press, 1993.

Gentzler, E., *Contemporary Translation Theory.* London, 1993.

Heylen, R., *Translation, Poetics and the Stage: Six French Hamlets.* London, 1993.

Lefevre, A. (ed.) *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame.* London, 1993.

Lefevre, A. (ed.) *Translation, History and Culture.* London, 1993.

Zlateva, P., *Translation as Social Action: Russian and Bulgarian Perspectives.* London, 1993.

ليؤكِّد هُويته العربية في خِضم الفرنجة الزاخر[٤] حتى بُعيد الحرب العالمية الثانية عندما قدَّم لويس عوض شعر ت. س. إليوت ونقده لأول مرة إلى قُراء العربية، وكان ذلك عام ١٩٤٦م؛ أي بعد نشر قصيدة «الأرض الخراب» The Waste Land وكتاب «الغابة المقدسة» The Sacred Wood بسنوات عديدة.[٥]

وسرعان ما أدرك جمهور الأدباء والمتأدِّبين أن الحركة الرومانسية الإنجليزية التي عاشوا في كَنَفها منذ عصر «الإحياء» أو «البعث» (مرورًا بمدرسة الديوان ومدرسة أبولُّلو) لم تعد معاصرة، وأن ثمة ما يسمَّى بالشعر الحديث، والنقد الجديد، وسَرَت في العالم العربي تيارات الحداثة الأولى التي أثمرت ما يسمَّى «بالنَّظم المرسل» ترجمةً للتعبير الإنجليزي blank verse. وأقدم نموذج عثرت عليه موجود في ترجمة علي أحمد باكثير لمسرحية «روميو وجوليت» لوليم شيكسبير، في المقدمة ص٣ الصادرة عام ١٩٣٥م.[٦]

وتعبير «النظم المرسل» تعبير غير دقيق؛ فمعنى المصطلح الإنجليزي هو «النظم الخالي» (من القافية)، والذي يتكوَّن البيت فيه من خمس تفعيلات أو عشرة مقاطع من بحر الأيامب iambic، ولكن سرعان ما قبله الشعراء الذين كانوا يُدركون أن الشعر المنظوم المقفَّى العمودي لم يعد يكفي، وأن أشكالًا أخرى من الشعر ممكنة، بل وقادرة على إحداث تأثير من لون آخر، ومن ثم قَبِل البعض هذا التعبير ترجمةً للتعبير الفرنسي الذي دخل اللغة الإنجليزية وهو vers libre (أي الشعر الحر)، وارتضاه البعض وصفًا لِمَا كانوا يكتبونه، وعلى رأسهم بدر شاكر السياب ونازك الملائكة وعبد الوهاب البياتي

[٤] رفاعة الطهطاوي: تخليص الإبريز في تلخيص باريز، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣م. في الفصل الثاني من الكتاب الأول من المقالة السادسة يفاجئنا رفاعة بالحديث عن الشعر العربي: «ولنذكر هنا خلاصة صغيرة من الأشعار …» ص٣٥١. وانظر أيضًا الصفحات: ٦٨ و٧٠ و٧٢ و٨٦ و٨٧ و٨٨، واستشهاده بشعر أبي نُوَاس في ص١٠٥، والخوارزمي والصاحب بن عباد في ١٤٦–١٤٥، وغير ذلك.

[٥] *A Critical Introduction to Modern Arabic Poetry,* by M. M. Badawi. OUP, 1978.

[٦] علي أحمد باكثير: روميو وجولييت، تأليف شيكسبير، مطبعة مصر (الطبعة الأولى ١٩٣٥م)، الطبعة الحالية بدون تاريخ، ويقول باكثير: «والنظم الذي تراه في هذا الكتاب هو مزيج من النظم المرسل المنطلق والنظم الحر؛ فهو مرسل من القافية، وهو منطلق لانسيابه بين السطور … وهو — أعني النظم — حر كذلك لعدم التزام عدد معيَّن من التفعيلات في البيت الواحد الجديد من النظم …» ص٣ وهو يقول: «مضى على ترجمتي هذه عشرة أعوام» ص٤؛ فهل يعني ذلك أن هذه الطبعة تاريخها ١٩٤٥م؟ هذا يصعب التأكُّد منه.

وصلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطي حجازي، وإن كان النقاد قد مالوا بعد ذلك إلى تعديل تعبير «النظم المرسل» إلى «الشعر المرسل» ثم إلى «شعر التفعيلة»؛ فهو وصف أدق، وكان أن حصروا النظم فيما أسمته نازك الملائكة بـ «البحور الصافية»؛ أي التي تعتمد على تكرار تفعيلة واحدة في البيت (وهي الرَّجَز والكامل والهَزَج والرَّمَل والمتقارِب والمتدارَك الذي تحوَّل إلى الخبَب).

الإبداع الأدبي والفكر النقدي

لم تدخل مصطلحات الشعر الأوربي إلى النقد العربي إلا بعد رسوخ الشعر الجديد؛ بحيث يمكن القول هنا بأن الإبداع الأدبي سبق الفكر النقدي، وهو وضع طبيعي؛ إذ بدأ محمود أمين العالِم يتحدَّث عن الوحدة العضوية organic unity في القصيدة نقلًا عن مدرسة النقد الجديد The New Criticism في أمريكا، وكان ما يقوله الجيل الجديد من النقاد عن الأدب عمومًا يشير إلى التأثُّر بالمفهومات الغربية التي أتت معها بالمصطلحات الجديدة.

وكانت فترة منتصف الخمسينيات هي فترة الانفتاح الحقيقية على المصطلحات الأدبية الغربية، فتصدَّى رشاد رشدي وفتحي غانم في مجلة «آخر ساعة» للهجوم على القصة القصيرة التي كان يكتبها الجيل الأول مثل محمود تيمور وخلفائه (محمد عبد الحليم عبد الله، وأمين يوسف غراب، ويوسف السباعي، وبنت الشاطئ، وعبد الحميد جودة السَّحَّار، وغيرهم)، وتركَّز الهجوم على الشكل.

وهنا دخلت بعض المصطلحات الجديدة إلى جانب الوحدة العضوية والبناء العضوي organic structure الذي كان يقابل أو يتناقض مع البناء الآلي أو الملفَّق mechanical structure، وكان بعضها منقولًا من كتاب «أركان الرواية» Aspects of the Novel من تأليف إ. م. فورستر E.M. Forster والذي ترجمه إلى العربية كمال عياد بهذا العنوان مثل الشخصية المتطوِّرة round character والشخصية المسطَّحة (غير المتطوِّرة مع الأحداث أو التي لا تصنع الأحداث) flat character، والحبكة أو العقدة plot إلى جانب مصطلحات القصة القصيرة التي شاعت آنذاك مثل لحظة التنوير moment of illumination أو denouément، والسرد narration، وما إلى ذلك.

وقبل أن نُناقش تأثير هذه المصطلحات الجديدة، يجدر بنا أن نرصد تطوُّرًا إبداعيًّا صاحب هذه الفورة الفريدة في تاريخ الأدب العربي الحديث، ألَا وهو نشأة المسرح

المصري المؤلَّف بالعامية، وظهور عبقرية فريدة في الرواية العربية هي عبقرية نجيب محفوظ. فهنا أيضًا وجد النقاد أنفسهم مضطرين إلى استعمال المصطلحات الأوربية التي أتى بها فن الرواية الحديثة، وهو فن أوربي في المقام الأول، مهما تكن جذوره العربية، فأصبح النقاد يتحدَّثون عن الواقعية realism والطبيعية naturalism (وهي صورة مبالغ فيها من الصور الواقعية يركِّز فيها الكاتب على التفاصيل الكئيبة للحياة اليومية)، والانطباعية أو التأثيرية أو التأثُّرية impressionism، وهي من مدارس الحداثة في الفنون التشكيلية التي تهتم، على عكس الواقعية، بطمس التفاصيل والاهتمام باللون ومساحاته (ويمثِّل ذلك في الأدب تصوير الحالات النفسية الممتدة sustained moods دون الغوص في التحليل)؛ والتعبيرية expressionism، وهي من مدارس الحداثة التشكيلية كذلك التي أُسيء فهمها بسبب الاشتقاق العربي؛ فهي تركِّز على الجانب المظلم من الحياة، وعلى صورها القبيحة المنفِّرة، وترتبط باتجاه أفراد بعينهم من ممارسيها إلى صب هذه الرؤى في قوالب روائية أصبحت عَلَمًا عليهم؛ مثل هيرمان هسه Hesse الكاتب الألماني مؤلِّف «ذئب الأحراش» Steppenwolf، وفيكند Widekind الكاتب المسرحي الألماني مؤلف «يقظة الربيع» Spring Awakening، وتوماس مان Man (الألماني أيضًا) مؤلف الموت في البندقية Death in Venice و«يوسف وإخوته» (في عدة مجلدات) Joseph and His Brothers. ولم يفت النقاد أن يتحدَّثوا عن السيريالية Surrealism والتكعيبية cubism والدَّادية Dadaism، وهي جميعًا من مدارس الحداثة التشكيلية التي غزت الأدب وأثَّرت فيه.

وكان من نتيجة ما أسميته بالفورة الإبداعية أن وجد النقاد مادةً يكتبون عنها ويطبِّقون عليها ما يفهمونه من هذه المصطلحات الجديدة. فمثلما أصبح نقاد الشعر يكتبون عن «وحدة» القصيدة أصبحوا يتحدَّثون عن التطوُّر development، وعن الرمزية symbolism دون الإحالة إلى الآداب الغربية. والحق أن التفاعل بين النقاد والمبدعين كان وثيقًا ومتواصلًا في أواخر هذه الفترة — فلنقل حتى أوائل الستينيات — فكان الكُتَّاب يُصغون باهتمام وشغف إلى ما يقوله النقاد، وأزعم أن عبقرية يوسف إدريس وصلاح جاهين مثلًا، استنادًا إلى معرفتي الوثيقة بهما، لم تكن لتصل إلى الذُّرى التي بلغتها لولا هذا المناخ النقدي الذي ساد تطارُح هذه المصطلحات الجديدة، والخلاف الذي أثارته في الكتب بل على صفحات الصحف اليومية. وكان إصدار رشاد رشدي كتابه «فن القصة القصيرة» (القاهرة، مكتبة الأنجلو، ١٩٦١م) بمثابة

ترسيخ لمصطلحات القصة القصيرة، بل والرواية، وكان يقدِّم فيه، إلى جانب المادة التي استقاها من كتاب هـ. إ. بيتس H. E. Bates الذي يحمل نفس العنوان، بعض المصطلحات النقدية التي استقاها النقاد المحدثين الإنجليز والأمريكيين، وخصوصًا جون كرو رانسوم John Crowe Ransom وكلينث بروكس Cleanth Brooks، وأهمها: البناء أو التركيب structure والنسيج texture والنَّغمة tone والمفارقة paradox والتجاور juxtaposition والتيمة والتنويع عليها theme and variation، وهو مصطلح موسيقي محض معناه اللحن الأساسي وتكراره مع بعض التحويرات، مثلما يحدث في التقاسيم العربية (انظر المعجم).

مصطلحات القصة القصيرة

ولنتأمَّل بعض هذه المصطلحات وما أدَّت إليه من نتائج كانت في بعض الأحيان غريبة، بل غير متوقَّعة. ولنبدأ بما كان يقصده رشاد رشدي بالبناء أو التركيب structure:

لم يكن رشدي يعني، مثلما لم يكن بيتس يعني (وبيتس قصَّاص موهوب أُكن له حبًّا جمًّا) أكثر ممَّا كان يعنيه أرسطو بالبداية والوسط والنهاية beginning, middle, and end في المسرحية ومن ثم في كل قصة، تفريقًا للقصة عن الحكاية tale، وبأن الانتقال من مرحلة إلى مرحلة يتبع قانون العِلة والمعلول cause and effect، ومن ثم فهو حتمي أو محتوم فنيًّا inevitable، وكان ذلك بطبيعة الحال في سياق البناء المسرحي أو الحبكة المسرحية؛ إذ كان بيتس يعني أن كل قصة قصيرة لا بد أن تبدأ بموقف situation يتضمَّن صراعًا ما conflict بين بعض القوى، وعند تشابك القوى يحدث التعقيد complication، الذي لا بد أن ينفرج to be resolved (والانفراج هو resolution)، وفيه تكون النهاية أو الحل (نفس كلمة الانفراج) الذي يهب الحَدَث action معناه؛ أي يلقي بالضَّوء عليه فيكون التَّنوير illumination بمعنى وضوح الرؤية، لا بالمعنى الآخر وهو enlightenment، وهو الحركة الأوربية المعروفة.

هذا التصوُّر البسيط للتركيب مأخوذ من المسرح، وهو على بساطته مفيد لأنه يدعو إلى أن يكون للقصة تماسكها الداخلي internal coherence، بمعنى عدم الزج بقوًى جديدة على الصراع بعد حسمه resolution، أو الإتيان بمفاجآت surprises ليست وليدة الصراع نفسه؛ لأن ذلك من شأنه تشتيت مشاعر القارئ التي انغمست مع أبطال الصراع الأصليين.

والملاحظ أن بيتس كان يصف ما يرى أنه سبب نجاح الكُتاب الأوربيين الذين تركوا بصماتهم على هذا اللون الأدبي الحديث؛ مثل تشيخوف Chekhov، وموباسان Maupassant، وإن كان لم يغفل تعريف إدغار آلان بو Poe الكاتب الأمريكي للقصة القصيرة وللشعر، بل إنه استفاد منه وأكَّده.

والتماسك الداخلي يعني أيضًا ما يسمَّى بالتجانس homogeneity؛ أي أن تكون لغة القصة وأحداثها incidents وشخوصها characters متجانسة؛ «أي من جنس واحد» أو متوافقة متناغِمة harmonious، بمعنى ألَّا تتحدَّث الشخصية إلا لغتها، وألَّا يتدخَّل الكاتب بلغته ليتحدَّث باسم الشخصية أو ليصف منظرًا لم ترَه الشخصية؛ أي لتصوير شيء من غير وجهة نظر point of view الشخصية؛ فالمهم، حسبما يقول إدغار ألان بو، ألَّا يزيد عدد الشخصيات الرئيسية (الأبطال) protagonist, main character, hero, heroine على واحد؛ وأن تركِّز القصة على لحظة واحدة في حياته تصب فيها الأحداث وينبع منها المعنى أو الدلالة أو المغزى significance.

المنشأ الكلاسيكي والنقد الجديد

قلت إن هذا التصوُّر مأخوذ من المسرح، ومن آراء أرسطو بالتحديد، وأزيد في ذلك فأقول إنه مأخوذ من مبدأ أو قاعدة وحدة الحدث unity of action؛ أي أن يقتصر ما يحدث في المسرحية على فعل واحد كبير وله مغزًى، وهذا هو جوهر ما ثار عليه كُتَّاب المسرح في عصر النهضة، كما تدل على ذلك الدراسة التي وضعها جون درايدن John Dryden عن الشعر المسرحي،[٧] وتحدَّث فيها نقلًا عن بيير كورني Pierre Corneille، عن الوحدات الثلاث أو القواعد الثلاث التي وضعها أرسطو (وهو لم يضع سوى اثنتَين إحداهما وحدة الحدث، والأخرى وحدة الزمن)، فالواضح أن المصطلحات التي دخلت إلى العربية في تلك الفترة وأثَّرت تأثيرًا كبيرًا في تفكيرنا النقدي كانت كلاسيكية المنشأ وكانت فنيةً محضة، وتتسم بقدر كبير من التبسيط أيضًا والسذاجة، إذا أخذنا في اعتبارنا تطوُّر القصة العالمية في العقود الأخيرة من القرن العشرين.

[٧] انظر: مجدي وهبة ومحمد عناني: دريدن والشعر المسرحي، ط٣، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٤م.

وهذه المصطلحات لم تكن كلها دقيقة؛ فالمصطلح التالي وهو النسيج texture لا يعني النسيج بمعنى ما ينتجه الناسج على نُوله؛ أي القماش fabric، وهو مصطلح إنجليزي ثابت، ولكنه يعني الملمس الخارجي للعمل الأدبي literary work؛ أي التأثير المباشر للغة باعتبارها الخيوط التي نسج منها. فقد يكون خشن الملمس (بمعنى كثرة المعاظَلَة فيه وسوء استخدام الألفاظ أو الخروج على أبنية اللغة الصحيحة)؛ وقد يكون غاصًّا بالعُقَد والفجوات نتيجة افتقار الكاتب إلى الخبرة بفن الكتابة، وقد يكون ناعم الملمس سويًّا لا شِيَة فيه، بمعنى اتساق الصور الفنية images مع فكر الشخصية أو هدف الكاتب، والتناسق بين الأفكار وطرائق التعبير عنها، وهلم جرًّا.

وقد اقترح شكري عياد آنذاك تعبير النسج بدلًا من النسيج؛ أي عملية توليف الخيوط لتُخرج نسيجًا محكمًا، وهذه هي الترجمة التي أوردها مجدي وهبة في معجمه فيما بعد، مردفًا إياها بتعبير «السَّبك»، المستقى من أبي هلال العسكري؛ ولكن أيًّا من التعبيرَين لم يُكتب له البقاء. وينطبق ذلك أيضًا على تعبير النغمة tone، ومجدي وهبة يقول إنه يعني النغمة أو لون النغمة، ثم يترجمه بالجو العام أو روح الأسلوب، ولكن هذا تفسير أعم وأشمل من المقصود.

وقد أثار المصطلح جدلًا في الآونة الأخيرة بسبب الخلط بينه وبين النبرة؛ إذ كثر استخدام تعبير «علو النبرة» strident tones، بمعنى لجوء الشاعر إلى الكلمات المباشرة أو المشحونة بالمشاعر emotionally charged للتعبير عن فكرة ما، في مقابل «خفوت النبرة» low-toned أو subtlety، بمعنى استعاضة الشاعر بالتصوير عن التقرير، وبالمواقف الموحية عن الكلمات المعبِّرة بصورة مباشرة. ولكن النَّبر في العربية يعني استعمال الهمزة بدلًا من الياء في بعض اللهجات العربية (نبيء بدلًا من نبي)،[٨] ويعني في الشعر الحديث الضغط على بعض المقاطع دون غيرها stress أو accent، ممَّا أصبح يؤثِّر في أبنية العروض، كما بيَّن سيد البحراوي في كتابه «العروض»،[٩] «وكما حاول ذلك كمال أبو ديب من قبله»؛[١٠] ولذلك فلا بد من تحديد معنى النغمة هنا:

---

[٨] انظر: إبراهيم أنيس: اللهجات العربية، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، د. ت.

[٩] سيد البحراوي: العروض وإيقاع الشعر العربي، القاهرة، ١٩٩٣م.

[١٠] كمال أبو ديب: في البنية الإيقاعية للشعر العربي؛ نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدمة في علم الإيقاع المقارن، بيروت، ١٩٧٤م.

إنها تعني موقف الكاتب من مادته؛ هل هو جاد ويُريد من القارئ أن يكون جادًّا في تقبُّل ما يقوله؟ هل هو هازل ولا يريد من القارئ أن يتقبَّل ما يقوله؟ هل هو ساخر ويقصد بكلامه معنًى آخر خبيئًا لا يُستدَل عليه من ظاهر اللفظ؟ هل هو يتعمَّد الهزل وصولًا إلى الجد؟ فالنغمة بإيجاز هي الموقف، وهذا مبحث طويل وواسع؛ إذ أصبح يتضمَّن «مقصد» الكاتب أو الشاعر، وقد وُضع أخيرًا تصنيف لهذه «النغمات» يتجاوز عشرين فئة. وتوضيحًا لذلك يمكن الرجوع إلى تفسيرات ابن جني لمقاصد المتنبي في بعض مدائحه لكافور، وإضافات أبي العلاء لمناطق «التوتُّر» بالمعنى الفلسفي diaphora بين المدح والهجاء لا مجرَّد انقلاب المدح ذمًّا، في قصيدته التي مطلعها «عدوك مذموم بكل لسان» (مُعجِز أحمد، ج٤، ص١٢٦) خصوصًا البيت الثاني «والله سر في عُلاك وإنما، كلام العدى ضرب من الهَذَيان». وقد فتحت دراسات النغمة أبوابًا جديدة، أمام دُعاة التفسيرية (الهرمانيوطيقا) والتفكيكية، ولكن لهذا حديثًا آخر.

أمَّا أغرب مصطلح حقًّا فهو ما يسمَّى بالبناء العضوي organic structure، وما جلبه من أوهام نتيجة هذه الاستعارة الطائشة التي أشاعها كلينث بروكس؛ فالتعبير يقصد في الواقع أن بناء العمل الفني الجيد يشبه الجسم الحي، بحيث إذا قطعت منه جزءًا فكأنما قطعت رِجلًا أو يدًا، وإذا اشتكى منه عضو تداعى له سائر الجسد بالسهر والحمَّى! وهذا التصوير يفترض أولًا أن هناك ما يُمكن أن يسمَّى بالعمل الفني الكامل الذي بلغ من إحكام بنائه وتكامله؛ أي اعتماد بعضه على بعض، أنك لا تستطيع أن تمسه دون أن تسيء إليه.

وهذا، كما هو واضح، تصوُّر مبالغ فيه، فلا يوجد مثل هذا العمل لا في شعر كبار شعرائنا أو شعراء العالم، وقديمًا كان الأخطل يكتب تسعين بيتًا ثم يختار ثلاثين منها ليُطيِّرها (أي ليذيعها على الملأ).[١١] ولم تقدَّم حتى هذه اللحظة مسرحية هاملت لشيكسبير في صورتها الكاملة، وما ضرَّها إن حذفت منها ساعة أو بعض ساعة.[١٢] وعندما كتب ت. س إليوت قصيدته «الأرض الخراب» The Waste Land أعطاها لعزرا باوند Ezra Pound حتى يراجعها فحذف منها الكثير وعدَّل فيها الكثير،[١٣] ولم يشتكِ

[١١] الأغاني، ج٨، ص٢٨٢.

[١٢] انظر مقدمة طبعة Arden عام ١٩٩٤م.

[١٣] انظر ديوان إليوت.

إليوت بل شكره وأهداه القصيدة داعيًا إياه بالصانع الأعظم! وكثيرًا ما كان حافظ إبراهيم يعترض على من يقترح تغيير ألفاظ في شعره، فإذا ما خلا إلى نفسه أجرى التعديلات قبل نشر القصيدة! وحتى في قصائد الشعر الحديث التي تزعم العضوية ما أكثر ما نكتفي ببيتَين أو ثلاثة أو مقطعَين. ومن منا لم يسعد بقراءة جزء صغير من ملحمة ما، أو من قصة طويلة، أو بجزء من «رباعية الإسكندرية» للورانس داريل Durrel، أو «نشدان الزمن الضائع» لمارسيل بروست Marcel Proust؟ إن المعنى العام للعمل لا بد أن يتغيَّر ولا شك، فالجزء غير الكل، ولكن تصوُّر قطع الأنف أو الأذن تصوُّر مضحك، وقد كان يكفي مصطلح الوحدة والتخلي عن استعارة العضوية!

وهذا التصوُّر يفترض ثانيًا أن العمل الفني مطلق وخارج حدود الزمان والمكان، ويحمِّل العبقرية الفردية عبئًا لا تقدر على حمله؛ فالعمل الفني نتاج قوى العصر، مثلما هو نتاج الذهن الخلَّاق، وهذه هي الفكرة التي أتى بها إلى النقد الحديث الشاعر والناقد الإنجليزي ماثيو أرنولد Matthew Arnold في معرض حديثه عن شلي Shelley وافتقاره إلى عمق الفكر وصلابته، مقارنًا إياه بمعاصر له امتدَّ به العمر فنهل من نبع المعارف واستقى الخبرة والحنكة، وهو غيته Goethe شاعر الألمانية الأكبر. فأرنولد يقول إن العصر يشارك في الإبداع ويمثِّل قوة اللحظة التاريخية power of the moment التي تشترك مع قوة ذهن المبدع power of man في إبداع العمل، على حين يعرِّف إليوت قوة العصر بأنها تمثِّل ما انتهى إلى ذهن الشاعر من تراث الماضي وتقاليده الأدبية tradition، وإن كانت الفكرة تُنسَب اليوم للفرنسي فوكوه Foucault الذي بحثها بحثًا وافيًا؛ فالكاتب على أي حال ليس قوةً مطلقة. وكذلك لا يمكن أن يكون عمله الفني قوةً مطلقة كالكائن الحي السوي ذي البناء العضوي!

وقد شاع ما ذكره أبرامز Abrams في كتابه «المرأة والمصباح» *The Mirror and the Lamp* من أن صاحب الفضل في هذه الاستعارة هو كولريدج؛ أي إضفاء صفة (العضوية) على العمل الفني، وعمومًا يُطلِق عليه أبرامز مذهب العضوية Organicism، حتى كادت هذه النسبة أن تُصبح من الحقائق الثابتة (كما يشهد على ذلك معجم فاولر المشار إليه حيث تذكر آن كلايسنار Ann Clysenaar، التي كتبت تعريف العضوية، أن كولريدج هو صاحبها، وكذلك يفعل مارتن جراي Martin Gray في معجم المصطلحات الأدبية *A Dictionary of Literary Terms* (١٩٩٢م) على عكس جيريمي هوثورن (١٩٩٤م) الذي ينسبها إلى النقد الجديد ويقصرها عليه). ولَمَّا كنت أذكر أن كولريدج،

الذي درست كتاباته شعرًا ونقدًا سنوات طويلةً في إنجلترا، لم يُشِر إلى العضوية بهذا المصطلح وهذا المعنى، بل اقتصر على الإشارة إلى الحياة الداخلية للأدب التي تهبه الوحدة، لم أجد بُدًّا من فحص ما كتبه مستعينًا بالمعجم المفهرس له concordance، فلم أعثر على حالة واحدة استخدم فيها تعبير العضوية المشار إليه.

وعندما عدت إلى معجم أكسفورد الكبير (OED) وجدت أن أقدم استعمال للكلمة (وأقدم شاهد لها) يرجع إلى عام ١٨٥٣م؛ أي بعد وفاة كولريدج (١٨٣٤م) بتسع عشرة سنةً تقريبًا، وكان معناها إذ ذاك — كما يورده المعجم — هو: «المذهب doctrine الذي يقول بأن البناء العضوي ليس سوى نتيجة الخصيصة المتأصِّلة في المادة matter التي تمكِّنها من التكيُّف مع الظروف، ١٨٨٣م.» والمعنى الثاني يختص بعلم الأمراض pathology، والذي ينصرف معناه إلى تحديد مكان localization المرض بإحالته إلى إصابة مادية material في أحد الأعضاء. ولا غرابة في هذا المعنى المادي الكامن في الكلمة؛ فالأصل الذي اشتُقَّ منه فعل organize والصفة organic والمصدر الصناعي organicism هو كلمة organ والكلمة الإنجليزية القديمة المأخوذة من اللاتينية organum عن اليونانية organon بمعنى أداة أو وسيلة أو آلة tool, implement, machine، وكانت تنصرف حتى بعد عصر النهضة إلى آلة الأرغن؛ الآلة الموسيقية المعروفة، وأحيانًا ما كانت تشير إلى الآلات الموسيقية الأخرى. ويبدو أن صفة النَّفخ في هذه الآلة (فهي من آلات النَّفخ wind instruments) قد يسَّرت استعارة الكلمة لجهاز التنفُّس البشري و«أعضاء» التنفُّس، وخصوصًا جهاز إصدار الأصوات مثل الحنجرة larynx، ومن ثم إلى أعضاء الجسم الأخرى؛ إذ استخدمت في الإشارة إلى جزء من المخ ظنَّ الباحثون أنه يختص بملكات معيَّنة لأول مرة عام ١٨٠٦م، ثم أصبحت الكلمة تُطلق على أبنية معيَّنة في الجسم الحي عام ١٨٧٧م.

ومن المعنى اليوناني (أي الأداة أو الوسيلة) دخلت اللغة الإنجليزية عام ١٥٩٠م كلمة organon التي عُرِّبت بلفظها ومعناها للدلالة على المنطق الذي هو أداة المعرفة، والإشارة إلى كتب أرسطو في المنطق (ستة أعمال) منذ عام ١٦٤٣م، ويقول قاموس أكسفورد إن استخدامها ومشتقاتها للإشارة إلى أعضاء الجسم كان يستند إلى اعتبارها أدوات للروح أو العقل. أمَّا إشارتها إلى المنطق فقد تحوَّلت عند كانط إلى الدلالة على نسق من المبادئ اللازمة لاكتساب أو لإثبات صحة المعرفة؛ أي إن معنى الأداة أو الوسيلة لم يفارق الكلمة أبدًا، بل إن تعبير organ لا يزال يشير إلى الصحيفة الحزبية مثلًا

باعتبارها لسان حال الحزب؛ أي وسيلة تعبيره عن موقفه، وإلى أي هيئة منبثقة عن هيئة أكبر إذا كانت أداتها التنفيذية، وهلم جرًّا.

أمَّا الصفة organic فقد ظلَّت تُستخدم بمعنى النسبة إلى الآلة instrument منذ ابتداعها لأول مرة في القرن السابع عشر حتى القرن التاسع عشر؛ إذ أصبح لها معنى الآلية في عام ١٨٨٥م. ويقول المعجم تعريفًا لها Done by means of instruments, mechanical، وإن كان معناها البيولوجي قد استمرَّ أيضًا في علوم الطب والكيمياء بصفة خاصة في تلك الفترة، ثم استعيرت في عدة مباحث من العلوم الإنسانية منذ أواسط القرن التاسع عشر، فدخلت فقه اللغة philology لتعني الدلالة الأساسية للكلمة (ما نسمِّيه في العربية المعنى الحقيقي في مقابل المجازي) عام ١٨٤٥م، ثم لتعني أي علاقة بين الأجزاء والمجموع عام ١٨٥٠م، ولا نزال نستخدم الفعل الذي يُفيد هذه الدلالة حتى الآن وهو organize والاسم منه organization. ويُطلَق تعبير organic law (القانون الأساسي) على القانون المنظَّم للقوانين المتخصِّصة، استنادًا إلى هذا المعنى.

أمَّا الكلمة الحديثة التي ينصرف معناها تمامًا إلى الكائن الحي وهو organism فكانت دلالتها عند اشتقاقها أول مرة في القرن السابع عشر تنصرف إلى البناء من أجزاء، أو التنظيم، ومع تطوُّر الكلمة الأم parent word، خصوصًا مع نمو علوم الأحياء في النصف الأخير من القرن التاسع عشر اكتسبت الكلمة ذلك المعنى — وكان أول استعمال لها يورده المعجم في عام ١٨٤٢م، وإن كانت حتى ذلك الحين لا تزال تحتفظ بظلال المعاني المادية القديمة — فالمعجم يُعرِّف استعمالها آنذاك بأنه the material structure of an individual animal or plant؛ أي البناء المادي لحيوان أو نبات مفرد، ثم يُردفه بالمعنى الحديث (اعتبارًا من عام ١٩٠٠م) وهو:

> an organized body, consisting of mutually connected and dependent parts constituted to share a common life.

جسد (كيان) مُنظَّم، يتكوَّن من أجزاء يرتبط بعضها بالبعض ويعتمد بعضها على بعض، والقصد من هذا التركيب أن تشترك جميعًا في حياة واحدة.

ومفاد ذلك كله أن المعنى الحديث للكلمة هو الذي استعمله النقَّاد في الإشارة إلى فكرة الوحدة والحيوية في الأعمال الأدبية، ولأبدأ للتدليل على ذلك بما ذكره كولريدج، الذي أثَّر في فكر مدرسة الديوان وخصوصًا في الكتابات النقدية للعَقَّاد، عن وحدة العمل الفني وعن حيويته باعتباره انبثاقًا من حيوية الشاعر أو الكاتب، وتجسيدًا لمخيِّلته

الحية؛ إذ إن كولريدج كان يُقيم علاقةً وثيقة بين ذهن الكاتب وعمله وهو ما ثار عليه إليوت؛ إذ وصف تلك النظرة بأنها ذاتية، ودعا إلى تصوُّر جديد يقوم على عدم تمثيل شخصية الكاتب في كتابته — وهو ما يسمَّى بمذهب الحياد impersonality؛ أي تحرُّر الشاعر من شخصيته في شعره. ولكن كولريدج كان يُقيم علاقةً وثيقة أيضًا بين الكاتب وبيئته (مثلما فعل أرنولد من بعده، كما سبق ذكره)، بل إن الفقرة الوحيدة التي يوردها أبرامز شاهدًا على أن كولريدج استخدم تعبير العضوية هي سطور في مخطوط كتاب *Coleridge's Shakespearean Criticism* (الجزء الأول، ص٢٤٢–٢٤٣) الذي كان موضوع رسالة الدكتوراه لمحمد مصطفى بدوي (وقد نشرَتها مطبعة جامعة أكسفورد OUP)، ويؤكِّد فيها كولريدج انتماء الشاعر إلى العصر والبيئة لا استقلال العمل الفني عن أي منهما؛ إذ يقول كولريدج إن شعراء عصر النهضة في إنجلترا وإيطاليا كانوا:

> «يشبهون الأشجار الباسقة الجميلة، وكان لكل شجرة نبض حياتها الخاصة؛ إذ تستوعب في ذاتها وتُعيد تنظيم المواد الغذائية التي تستقيها من التربة الخاصة التي نبتت فيها تنظيمًا يتفاوت من شاعر إلى شاعر … وألوان hues أعمالهم وصفاتها تشهد على المكان الذي وُلدوا فيه birth-place، وعلى ظروف وأحوال النمو الداخلي والانتشار الخارجي لكل منهم.»

فكأنما يريد أبرامز أن يستند إلى كلمة organizing الواردة في هذا النص لإثبات أن كولريدج كان يتصوَّر العمل الفني في صورة كائن له أعضاء، وهو يصعب قَبوله استنادًا إلى ما كتبه كولريدج نفسه وشُرَّاحه المتخصِّصون (مثل فرومان Norman Fruman في كتابه *Coleridge; the Damaged Archangel* لندن، ١٩٧٢م، وجورج واطسون في مقدمته لطبعة Everyman من كُتَّاب السيرة الأدبية). والواقع أن هَمَّ كولريدج كان منصرفًا إلى الوحدة؛ أي إلى تضافر العناصر المنوَّعة داخل العمل؛ فهو يستخدم معنى «الكل في واحد» أو many-in-one أحيانًا في تعبيره الخاص وهو multeity in unity أو unity in the many أو unity in multeity، وهي تعبيرات متناثرة passim في ثنايا كتابته النقدية وأحاديثه ورسائله (التي جمعتها كاثلين كوبرن K. Coburn وأعطتها عنوانًا فريدًا، هو التعبير عن روح التساؤل Inquiring Spirit)، وهي تعبيرات تُفصح عن انشغاله بمفهوم الوحدة التي ترجع إلى القوة التشكيلية والتوحيدية للخيال الثانوي، والتي يسمِّيها esemplastic power، وهو التعبير الذي يقول إنه نحته بنفسه.

وربما كان سبب الخلط يرجع إلى إساءة فهم ما كتبه غيته Goethe في العام الذي نُشرت فيه المواويل الغنائية *Lyrical Ballads* (١٧٩٨م) عن وحدة العمل الفني التي ترجع إلى حياته الخاصة، وهي ما يسمِّيها بالوحدة وإن كان يستخدم العبارة الألمانية Geistig organisches، التي ربما كانت السبب في تفضيل المحدثين إياها، خصوصًا الأمريكيين من ذوي الأصول الألمانية أو الأوربية (مثل أبرامز نفسه)، وهذه هي عبارة غيته:

«إن هوةً هائلة تفصل بين الطبيعة والفن، حتى إن العبقرية نفسها لا تستطيع اجتيازها دون مساعدة خارجية ... (ولكن الفنان يستطيع ذلك) بالنفاذ إلى أعماق الأشياء وإلى أعماق روحه، وإذا تمكَّن من أن يبث في أعماله دفقةً لا تقتصر على التأثير السطحي الميسِّر، بل تجعل عمله مقصورًا على منافسة الطبيعة في وحدتها الروحية spiritually-organic، وعلى أن تهب عمله مضمونًا وشكلًا يجعلانه يبدو طبيعيًّا، وكذلك أن يبدو فوق الطبيعة في نفس الوقت.»

والواضح أن غيته لا يُشير إلى الأعضاء الجسدية بل إلى الروح الحية، وهو ما جعلني أُترجم التعبير بالوحدة.

ولكن رَفْض تعبير العضوية — بالعربية أو بالإنجليزية — لا ينفي أن النقد الجديد The New Criticism قد استخدمه وأشاعه، بل إن بروكس أرسى أُسس شهرته على هذا التعبير الذي قدَّمه لأول مرة بالمعنى الذي أرفضه في مقال نشره في دورية متخصِّصة عام ١٩٤٨م هي College English (العدد التاسع) عن التورية الساخرة والشعر الذي يتوسَّل بها، وقال فيه:

«إن أحد المكتشفات النقدية لعصرنا ... هو أن أجزاء القصيدة تتصل اتصالًا عضويًّا بعضها بالبعض. والعلاقة فيما بينها تشبه العلاقة بين أجزاء النبات الذي ينمو.»

وسبب رفضي، كما هو واضح، هو أن الإصرار على الاستعانة بهذه الاستعارة له عواقبه الوخيمة، فإذا كانت القصيدة تبدأ بالجذر فهل تنتهي بالثمار أو الأزهار؟ وإذا كانت تنتهي بالثمار فهل نعتبر الأبيات فروعًا والألفاظ أوراقًا؟ وإذا اعترض معترض

قائلًا إن بروكس يعني العلاقة فحسب، أجبته إن صورة النبات الذي ينمو تؤدِّي بنا إلى صورة النبات الذي يموت، وإن مثل هذه الصورة للعلاقات يصعب تطبيقها منطقيًّا على القصيدة، أيًّا كان شكلها.

كما يرجع الخلط في نظري كذلك إلى نقل استعارة صورة النبات الحي (التي استعملها الرومانسيون في تفسيرهم للطبيعة من باب الرد أو الرفض الكامل للفلسفة الآلية mechanistic للقرن الثامن عشر) إلى العمل الفني، بل إن أحد الفلاسفة الألمان الذين أثَّروا في الأرجح على كولريدج، وكان يسبق الرومانسيين الإنجليز بأعوام قليلة، وهو هيردر Herder، لم يكن يعني أكثر من ذلك حين استخدم صورة النبات في الإشارة إلى الطبيعة، ومن ثم في الإشارة إلى العالم والفكر الإنساني. أمَّا حين انتقل هيردر إلى مجال الفن والأدب فقد أكَّد ما قاله كولريدج من بعده من أن الشكل الفني ينمو من تربة زمنه ومكانه، وهذا هو ما لم يملك أبرامز إلا الاعتراف به في كتابه المشار إليه في صفحة ٢٠٥.

وأخيرًا وتأكيدًا لِمَا قلته من أن معنى organic form عند كولريدج هو «الشكل الحي» لا الشكل «العضوي»، وأن الخطأ هو خطأ الترجمة بسبب الخلط بين ما قاله بروكس وما قاله كولريدج، أورد «جميع العبارات التي ورد فيها هذا التعبير عند كولريدج»، وكلها مستقًى من الألمانية؛ فالفقرة الأولى تلخيص لِمَا يقول شليغل Schlegel في الصفحتَين ١٥٧–١٥٨ من الجزء السادس من أعماله الكاملة، والعبارات الأخيرة فيها مقتبسة من الجزء السادس من كتاب شلنغ Schelling عن المثالية التَّعاليَّة *Transcendental Idealism* ومحاضرته عن «علاقة الفنون التشكيلية بالطبيعة» التي يتحدَّث فيها عن عملية الإبداع. ويتلو ذلك عبارات من محاضرة ألقاها كولريدج عن شيكسبير في بريستول، وكلها يؤكِّد ما ذهبت إليه في الفقرات السابقة. ها هو ذا أولًا النص بالإنجليزية:

> The true ground of the mistake, as has been well remarked by a continental critic, lies in the confounding mechanical regularity with organic form. The form is mechanic when on any given material we impress a pre-determined form, not necessarily arising out of the properties of the material, as when to a mass of wet clay we give whatever shape we wish it to retain when hardened. The organic form, on the other hand, is innate; it shapes as it develops itself from within, and the fullness of its development is

one and the same with the perfection of its outward form. Such is the life; such is the form. Nature, the prime genial artist, inexhaustible in diverse powers, is equally inexhaustible in forms. Each exterior is the physiognomy of the being within, its true image reflected and thrown out from the concave mirror. And even such is the appropriate excellence of her chosen poet, of our own Shakespeare, himself a nature humanized, a genial understanding directing self-consciously a power and an implicit wisdom deeper than consciousness.

Coleridge's Shakespearian Criticism, Vol. I, p. 198

Poetry in its essence (is) a universal spirit, but which in incorporating itself adapts and takes up the surrounding materials, and adapts itself to the surrounding circumstances. Grounds of judgment refer us to … the difference between mechanical (ab extra) and living forms.

Ibid., p. 204

وهذه هي الترجمة الحرفية للفقرتين:

يكمن الأصل الحقيقي للخطأ، وهو ما أجاد التعبير عنه ناقد أوربي، في الخلط بين انتظام الشكل الآلي والشكل الحيوي؛ فآلية الشكل معناها وضع المادة في قالبٍ سبق إعداده؛ أي حين لا ينبع الشكل بالضرورة من خصائص تلك المادة، مثلما نطبع على الصلصال الرطب الصورة التي نريده أن يتخذها عندما يجف ويتصلَّب. أمَّا الشكل الحيوي فهو فطري؛ إذ تتشكَّل المادة أثناء تطوُّرها من الداخل، وباكتمال تطوُّرها يكتمل شكلها الخارجي؛ فحياتها هي شكلها، والطبيعة هي الفنان الودود الأول، لا ينضب مَعين قواها المنوَّعة، ومن ثم لا ينضب مَعين أشكالها. وما ظاهر العمل إلا الصورة المجسَّدة للكائن الداخلي،

وهو صورته الحقيقية المنعكسة التي تُشِعها المرآة المقعَّرة. وهذا هو الامتياز الذي يتمتَّع به شاعرها المختار دون غيره، شاعرنا شيكسبير؛ فهو الطبيعة تكتسي ثوبًا بشريًّا، وهو التفهُّم الودود الذي يوجِّه، بوعي ذاتي، مسير قوة وحكمة دفينة أعمق من الوعي نفسه (ص١٩٨).

الشعر في جوهره روح عالمية، ولكنها في تشكُّلها تقوم بتطويع واستيعاب المواد المحيطة بها، مثلما تطوِّع نفسها للظروف المحيطة بها ... وأسَّس الحكم تحيُّلنا إلى الفرق بين الأشكال الآلية (الخارجية) والأشكال «الحية» (ص٢٠٤).

وكولريدج هو الذي وضع خطًّا تحت كلمة الحية ليؤكِّدها.

الفصل الثالث

المسرح والتمثيل

المعادل الموضوعي

وهكذا شهد مطلع الستينيات حشدًا من المصطلحات الأدبية الجديدة التي لم تكن شائعةً قبل عقدَين أو ثلاثة، وازداد الاهتمام بالأشكال الفنية الجديدة وعلى رأسها فن المسرح الذي واجه صعوبات جمةً في الوقوف على قدمَيه باللغة العربية؛ لقلة المراجع المتوافرة عنه — مؤلفةً أو مترجمة — بالعربية؛ ولأنه بطبيعته من فنون الأداء performance، التي لا يكتمل النَّص فيها إلا حين يصعد على خشبة المسرح stage ويشاهده الجمهور ويستمع إليه؛ ويسبب الصراع الذي دار آنذاك بين الفصحى والعامية Egyptian Arabic (وليس colloquial أو dialect أو vernacular؛ فالأولى تعني المستوى الدارج على ألسنة الناس للُّغة المكتوبة، والثانية تعني لهجة، والثالثة تعني اللغة المحلية التي قد تبتعد كثيرًا عن اللغة المكتوبة نحوًا وصرفًا ودلالة). وكانت جهود توفيق الحكيم في هذا الصدد لا بأس بها وإن لم تُحرز نجاحًا كبيرًا؛ فدعوته إلى الكتابة المسرحية بلغة وسطى أو لغة ثالثة (وهي وسط بين العامية والفصحى) كانت تشبه الرقص على السلم (في المثل الدارج)؛ إذ هي تفتقر إلى خصب العامية الحية بمستوياتها التي حدَّدها الدكتور السعيد بدوي في كتابه «مستويات اللغة العربية في مصر»، وتفتقر إلى جزالة الفصحى التي ألفناها في تراثنا الزاخر؛ ولذلك لم تكتسب نظريته أنصارًا كثيرين.

وقبل أن نناقش مفهوم المسرح theatre نفسه، باعتباره مصطلحًا جديدًا، يجدر بنا أن نتعرَّض لمصطلح أحدث بلبلةً كبيرة (وما زال) بسبب عدم دقة نقله، ألَا وهو المعادل الموضوعي objective correlative، الذي صاغه ت. س. إليوت في معرض حديثه عن مسرحية «هاملت» لشكسبير؛ إذ اتهم المسرحية بالغموض vagueness بسبب رجحان كفة المشاعر emotions (الوجدان/الانفعالات) فيها على الأحداث المادية التي كان يمكن

أن تجسِّد تلك المشاعر وتوحي بها بحيث تؤدِّي إلى ما يسمَّى في النقد الأوربي بالتحقيق realization. وترجمة الكلمة الأخيرة غير دقيقة ولا بد من شرحها؛ فالمقصود بها اكتساب طابَع حسي ملموس palpable, tangible؛ أي تُدركه الحواس وليس مجرَّدًا abstract؛ أي يخاطب العقل والوجدان، ومن ثم فهي تعني concrete؛ أي المجسَّد والمادي material، وكلمة real في الإنجليزية ليس لها مقابل دقيق في العربية؛ فهي صفة من شيء res (اللاتينية) التي اشتهرت بين الدارسين بسبب وجودها في عنوان قصيدة لوكريشيوس Lucretius بعنوان «طبيعة الأشياء» De Rerum Natura، وrerum هنا في حالة المضاف إليه، ومن ثم فأقرب الترجمات الحرفية لها هي التشيُّؤ (انظر reification في المعجم)، وهي كلمة ثقيلة الوقع على الأذن، ولكنها على أي حال تعني حرفيًّا ما يقصده إليوت، وفي الإنجليزية، كما هو معروف، يطلق تعبير real estate على العقارات؛ أي الممتلكات من الأشياء المادية الثابتة، ومن ثم فإن إليوت كان يدعو — مع أصحاب مدرسة التصويرية imagism وهي من مدارس الحداثة أيضًا modernism — إلى تحويل المشاعر المجرَّدة إلى أشياء واقعية؛ إذ يقول إن الطريقة الوحيدة للتعبير عن المشاعر فنيًّا هي إيجاد موقف أو سلسلة من الأحداث والشخصيات التي تُعتَبر (المقابل) المادي لتلك العاطفة، وقد تعمَّدت أن أستبدل ب «المادي» ما اصطلح الناس على تسميته بالموضوعي؛ لأن هذه الكلمة هي مربط الفرس كما يقولون.

فكلمة objective صفة من object بمعنى شيء، وقد دخل الإنجليزية تعبير object d'art من الفرنسية بمعنى تحفة فنية، وهي تُستعمل بهذا المعنى في الفيزياء، كقولك العدسة الشيئية objective lens في مقابل العدسة العينية eye/subjective lens؛ فالأولى هي عدسة التلسكوب المواجهة للشيء المراد رؤيته بوضوح أكبر، والثانية هي التي تنظر منها عين الرائي. ومن هنا اصطلح الكُتاب على المقابلة بين الذاتية subjectivity (انظر subject في المعجم) والموضوعية objectivity، ولعل القارئ قد أدرك الآن سبب البلبلة الكامن في كلمة «الموضوع» العربية؛ فهي أحيانًا تُستَخدم بمعنى مدار القول أو مادة البحث subject matter أو subject وحسب، وأحيانًا تُستخدم في حالة الصفة (موضوعًا أو موضوعيًّا) بمعنى substance ومشتقاتها، كالمقابلة في القانون بين الأدلة المرفوضة شكلًا inadmissible evidence أو المرفوضة موضوعًا dismissed in substance، ومنها «الموضوعي» الذي اصطُلح على تسميته substantive؛ فقولك «المناقشة الموضوعية» substantive discussion معناه تجاوز الإجراءات procedures والشكليات formalities والتركيز على المادة المطروحة للنقاش. وهكذا تصوَّر البعض أن

كلمة «الموضوعي» تُشير إلى «موضوع» العمل الفني، وهو ما كان رشاد رشدي (الذي نقل هذا المصطلح) يرفض الاعتراف بوجوده استنادًا إلى مبدأ استحالة الفصل بين الشكل form والمضمون content.

أمَّا تعبير «المعادِل» فهو تصرُّف موفَّق؛ لأن إليوت يقول إنه إذا زادت المشاعر المجرَّدة عن الأشياء المجسَّدة التي تعبِّر عنها، أصبح العمل الفني غامضًا، وإذا زادت الأشياء المجسَّدة عن المشاعر، نتج ما يسمِّيه بالإسراف الشعوري أو التهافت العاطفي sentimentality (وكان العقَّاد يترجِم هذا المصطلح بالرقة المصطنعة). فالتعادل، أي تساوي الكفَّتَين في العمل الفني، مطلوب، وهذا ما حدا برشدي إلى اختيار كلمة «المعادل».

وختامًا لمناقشة هذا المصطلح أود أن أنبِّه إلى الفروق الدقيقة بين تعبير الغموض vagueness، الذي أصبح بفضل إليوت مصطلحًا أدبيًّا، ونوعَين آخرَين من الغموض؛ الأول هو ambiguity، ومعناه عدم وضوح الدلالة بسبب احتمال إشارة اللفظ إلى أكثر من معنًى واحد مع عدم تحديد ما يُشير إليه منها؛ والثاني هو ambivalence، وهو إشارة اللفظ إلى معنيَين متضادَّين، وقد يكونان مقصودَين معًا، وقد يكون المقصود أحدهما فقط. فمن نماذج النوع الأول قول المتنبي في مُستَهَل لاميته الشهيرة: أحيا وأيسر ما قاسيتُ ما قتلا ... «إذ يخرج لنا أبو العلاء في شرحه للكلمة الأولى عدة معانٍ كلها مقبولة؛ فهي إمَّا أفعل تفضيل من الحياة، أو فعل مضارع (وهو المعنى الذي كنت أتصوَّره)، وإمَّا استفهام، وقد يكون الغموض هنا مقصورًا على «قراءة» أبي العلاء للبيت، بل يمكن إضافة تقدير الفعل الماضي على غموضه.[1]

---

[1] يقول أبو العلاء في شرحه للبيت:

أحيا وأيسر ما قاسيت ما قتلا والبَين جارَ على ضعفي وما عدلا

في «أحيا» تقديران: أحدهما أنه أفعل تفضيل من الحياة، وتقديره إني أكثر حياةً مع أن أيسر ما قاسيت ما قتل غيري، ومع أن البين أيضًا جارَ على ضعفي وما عدل. والثاني أنه فعل مضارع من الحياة، ثم فيه تقديران: أحدهما الخبر، والآخر الاستفهام. فأمَّا الخبر فتقديره كأن يقول على وجه التعجُّب: إني أحيا، وأيسر ما لقيته في محبة هذه المرأة ما قتل غيري! وقد أُضيف إليه فراق الحبيب الذي جار عليَّ مع ضعفي، ومع ذلك فإني مقيم باقٍ! وهذا موضع التعجُّب! ولعله كان به ضعف. وأمَّا الاستفهام فتقديره أحيا؟! وأيسر شيء قاسيته في حبها هو الذي يقتل!

ومن نماذج النوع الثاني قول شيكسبير:

Take, O take those lips away,
That so sweetly were foresworn!
And those eyes, the break of day,
Lights that do mislead the morn;
But my kisses bring again,
Bring again,
Seals of love, but sealed in vain,
sealed in vain!

وداعًا شفاه التي أقسمت   ولم تَعْدُ أن حنثتْ باليمين
وما أعذب الحِنث رغم الجراح!
وتلك العيون إذا ما رنت   تجلَّى ضياء الشروق المبين
ضياء يضل مسير الصباح!
أعيدوا إذن قبلات الصفاء   وأختام عهد الهوى والوفاء
طوابع حب وضاعت هباءً![2]

(شرح ديوان أبي الطيب المتنبي، لأبي العلاء المعري، معجز أحمد، الطبعة الثانية، دار المعارف، ١٩٩٢م، ج١، ص٥٩.)

[2] انظر ترجمة إبراهيم عبد القادر المازني للقصيدة:

أبعدوا عني الشفاه اللواتي   كن يطفئن من أوار الصادي
أغمضوا دوني الجفون اللواتي   هُنَّ فجرٌ يُضل صُبح العباد
واستردوا إن استطعتم مردًّا   لَثَماتي من الخدود النوادي
كن للحب خاتمًا وأراها   عبثًا ما طبعن في الأجياد

والتعليق على الاختلاف في الترجمة في *The Compmarative Tone* المشار إليه في الحاشية (٢٣).

فالشاعر هنا يدعو الشِّفاه إلى الرحيل أولًا ثم يطالب برد القُبُلات إليه، وهو ما قد يُظن به طلب العودة لا طلب الرحيل، ومن هنا كان التنازع بين المعنيَين؛ وهو — كما ترى — ليس غموضًا بالمعنى المفهوم، وإنما هو تضاد دفين ناجم عن التنازُع، ولولا شُيوع «التنازُع» باعتباره تعبيرًا نحويًّا لفضَّلته على الغموض.

هذه المصطلحات الثلاثة لا تَزال، على أي حال، في انتظار كلمات عربية أدقَّ من الغموض (واللبس والإبهام من البدائل المطروحة)؛ فنحن نريد كلمات أقرب ما تكون إلى معنى كل منها، كأن نقول إن التعبير «حمَّال أوجه» فيما يتعلَّق بكلمة ambiguous، أو إن التعبير يقبل التفسير بضد المعنى الظاهر فيما يتعلَّق بكلمة ambivalent، ويبقى الغموض مقصورًا على vagueness مثلًا.

وكان رشاد رشدي لا يُخفي أنه يعتبر الدراما (أي أدب المسرح) أرقى الفنون الأدبية، وأن سائر تلك الفنون تطمح إلى الوصول إلى طرائقه الفنية artistic modes، رغم أنه كان متخصِّصًا في أدب الرحلات travel literature (الرواية novel)، ولكن حب المسرح هو الذي دفعه بلا شك إلى كتابة المسرح وإعلاء شأنه في مصر في تلك الحقبة الحافلة. ولا بد أن نقف الآن قليلًا عند المصطلحات التي دخلت اللغة العربية مع ازدهار هذا الفن منذ أوائل الستينيات وحتى عام ١٩٦٧م تقريبًا.

من التمثيل إلى المسرح

ولنبدأ بمناقشة التحوُّل عن «التمثيل» و«الأدب التمثيلي» و«القطعة التمثيلية» (ترجمة للفرنسية théâtre وpièce de théâtre) إلى المسرح، والاعتماد هنا على أصحاب الدراسة الإنجليزية بدلًا من أصحاب الدراسات الفرنسية (ممَّا يذكِّرنا بالجدل بين اللاتينيين والسكسونيين في مطلع القرن بزعامة طه حسين والعقَّاد على الترتيب). فنحن حين نتحدَّث عن المسرح theatre نتحدَّث في الحقيقة عن مؤسسة institution؛ أي عن ظاهرة phenomenon لها أصولها وقواعدها التي يُراعيها الجميع. وهذا معنى جِد خاص للكلمة الإنجليزية؛ فالمسرح لا بد أن يتضمَّن المكان space أو place، والممثِّلين actors أو players، وما يقولونه their lines (وأصل هذا التعبير الإنجليزي، وترجمته الحرفية «الأبيات»، هو أن المسرح كان يكتب شعرًا حتى العصر الحديث)، والجمهور audience (وأصل هذا التعبير، ومعناه الحرفي «المستمعون»، أن الأصل في المسرح كان الكلام) أو النظارة spectators، وفنون الصنعة techniques، والأداء performance؛ ممَّا يحيل

مفهوم المسرح إلى حدث event يتضمَّن استجابة الجمهور response أو مشاركته participation، وتأثير هذه الاستجابة أو المشاركة في الممثِّلين والمخرج director والمؤلف playwright أو dramatist، وكذلك في ناقد المتابعة reviewer والناقد العلمي (أو الأدبي المتخصِّص) literary/drama critic، وقد تتوافر الصفتان في ناقد واحد مثل جون راسل تايلور أو كريستوفر بيجسبي في إنجلترا، ومثل نهاد صليحة في مصر. ومعنى هذا اعتبار المسرح ظاهرةً اجتماعية، يمكن تحليلها من شتى الجوانب aspects أو المنظورات perspectives أو العناصر elements أو المكوِّنات components أو المقوِّمات basic constituents.

وهذا المعنى يختلف عن معنى الدراما باعتبارها عملًا أدبيًّا مكتوبًا أو مشفوهًا oral، ولم يكن لدينا هذا المفهوم الأدبي في مطلع القرن، وإن كان المسرح — دون الاسم — قائمًا بعدة أشكال رصدها كثير من الدارسين، وكان يُطلَق على الفرقة (الجَوقة) أحيانًا وعلى المسرحية «اللعبة» أو «الرواية». وتعدَّدت أشكال الإشارة إلى الشكل الفني الذي أصبح أدبيًّا بعد أن كتب أحمد شوقي مسرحياته الشعرية، دون أن يشيع مصطلح «المسرح» اللغوي؛ فحافظ إبراهيم يكتب «منظومةً تمثيلية» عن الحرب في لبنان،[٣] وطه حسين يترجم نماذج من الأدب التمثيلي اليوناني.[٤]

وأكاد أجزم بأن تعبير المسرح باعتباره مصطلحًا حديثًا لم يكتسب ثباته واحترامه إلا عندما أشاعه محمد مندور في الصحف وفي محاضراته عقب عودته من فرنسا وبعد تركه الجامعة. بل لقد أشاعت الصحافة تعبير المسرح في سياقات جديدة دون أن تكون بالضرورة ترجمةً للكلمة الأجنبية؛ فنحن نقول مسرح الجريمة scene of the crime، أو على مسرح الأحداث on the scene، أو ظهر على المسرح to appear on the stage، بمعنى بدا للعِيان بعد أن كان خبيئًا أو برز بعد أن كان دوره part أو role؛ أي عمله، طي الكتمان، وقد نقول «من وراء الستار».backstage, n., adj., adv أو behind the scenes، بمعنى «في الكواليس» العامية والمعرَّبة مباشرةً عن الفرنسية la coulisse (والملاحَظ أن التعبير الفرنسي مطابق للتعبير العربي dans les coulisses،

---

[٣] ديوان حافظ إبراهيم، القاهرة، مطبعة دار الكتب، ١٩٣٧م، ج٢، ص٦٩ (وعنوانها منظومة تمثيلية، وأبطالها (شخوصها): الجريح وليلى والعربي والطبيب).

[٤] انظر: طه حسين، من الأدب التمثيلي اليوناني.

ويجوز الإشارة إليها بالمفرد، بل اشتُق منها مفرد بالعربية، مثلما اشتُق فعل من رتوش retouches الفرنسية — رتش ويرتش — لأن الصيغة المعرَّبة توحي بالجمع)، إشارةً إلى أن الحياة مسرح وأن الناس تؤدِّي (أو تلعب) أدوارها، على خشبة المسرح the stage، واستمرارًا للاستعارة نسمع من يقول إن فلانًا لديه من يلقِّنه كلامه to prompt، أو يرسم له أفعاله actions، أو يوجِّه حركته stage directions، ومعناها الإرشادات المسرحية، ومنها أخرج الصحفيون فعلًا مركَّبًا هو to stagedirect someone.

وقد استقلَّ تعبير «المسرح» في العربية، باعتباره مصطلحًا مقبولًا، عن الأصل الذي تُرجم عنه، وهذا أكبر دليل على انتمائه إلى جهاز التفكير العربي. وهذه ملاحظة ما فتئت أكرِّرها لأهميتها، بمعنى أننا نستخدمه دون الرجوع إلى ما تُرجِم عنه، على عكس كثير من المصطلحات التي ما زلنا نُرجعها إلى صورها الأجنبية حتى نفهمها الفهم الصحيح؛ فنحن نقول «المسرح العربي» لنعني عدة أشياء؛ إمَّا فنون المسرح من حيث هو مؤسسة بالمعنى الذي أوضحناه أو بالمعنى الآخر؛ أي نصوص الدراما العربية المكتوبة (وهي هنا تقابل plays) في قولك مسرح محمود دياب أو مسرح توم ستوبارد، أو بالمعنى الاستعاري الذي يقابل ساحة الأحداث العامة — (المقابل لكلمة scene أو arena) — بل وقد تُستعمل مرادفةً لمبنى المسرح، أو المكان الذي تقدَّم فيه المسرحية، أو حتى العرض برمته show.

ولقد بلغ من تأصُّل جذور هذه الكلمة أن أصبحت «تقلب» في أفواه أهل المسرح (ولا أقول رجال المسرح؛ لأن رجل المسرح homme de théâtre أصبحت تُغضب النساء، بل لقد دعت إحداهن إلى الاستعاضة عن هذه التسمية المنحازة بتعبير personne de théâtre)، أقول تُقلب إلى «مرسح»، وهذه كلمة متداولة إلى أقصى حد بين أهل المهنة، بل توسَّعنا في ترجمة مصطلحات المسرح مثل الكوميديا comedy والتراجيديا tragedy، فأشاع محمد مندور ترجمتها بالملهاة والمأساة على الترتيب، ولم يعد بيننا من يناقش صحة الترجمة، ولم تعد كلمة «الفاجعة» تُستخدم ترجمةً للتراجيديا إلا فيما ندر، وساهَم جيلنا في هذا الجهد بإضافة الهزلية farce الفرنسية والإنجليزية، وتعريبها غير موفَّق بسبب احتمال الخطأ في قراءتها إلا إذا قلبنا السين صادًا فقلنا فارص، وهنا قد يعمِد القارئ إلى كسر الراء، ومن يدري؟ فقد تشيع ويُستخرج منها فعل، وإن كان أهل الحِرفة قد اشتقوا من اللفظة المعربة فعلًا بإضافة كافٍ وهو «يفرسك» (وربما تأثَّروا في ذلك بالصفة منها في الإنجليزية farcical) فيقولون «فرسك الدور» مثلًا. كما أضفنا «الملهاة المأسوية» ترجمةً للتراجيكوميديا tragicomedy، وما إلى ذلك.

أَمَّا التمثيل فأصبح مقصورًا على الأداء التمثيلي acting، وهو مصطلح مُشْكِل؛ لأن الأداء لم يعد بالضرورة تمثيلًا؛ فالراقص في المسرحية أو عازف الناي أو العود أو غيرهم ممن يشاركون في العرض المسرحي الحديث لا يمثِّلون بالمعنى الاشتقاقي للكلمة، بل يفعلون شيئًا مهمًّا في إطار العرض؛ ولذلك فإن كلمة actor الإنجليزية، ومقابلاتها باللغات الأوربية، لا تعني الممثِّل فقط، بل تعني «الفاعل» أو «القوة المحرِّكة»، كقولك إن هذا الصراع وراءه عدة قوًى محرِّكة أو مؤثِّرة فيه؛ فهي إمَّا تُسيِّر دفته أو تشارك فيه.

> In the present conflict, there are actors … not least of which is the state with the most interests in the region, though not directly involved in the ground operations.

إن وراء الصراع الحالي عدة قوًى (مؤثِّرة)، ليس بأقلها أهميةً تلك الدولة ذات المصالح الكبرى في المنطقة، وإن كانت لا تشارك مباشرةً في العمليات البرية.

ومصدر الخلط هنا[٥] هو بروز المعنى الأصلي للفعل act من خلال اسم الفعل action المشتق من اللاتينية actum، وهو اسم الفعل للمصدر agere الذي تنبع منه كلمات أخرى مثل agitate، بمعنى يُثير أو يهيِّج أو يدفع إلى الفعل، ومثل agent، بمعنى عميل أو وكيل أو من يقوم بعمل شيء لحساب شخص آخر (انظر act في المعجم)؛ فالفعل act معناه خارج المسرح «يفعل» أو يتخذ إجراءً ما؛ ولذلك يصعب على الدارس أن يتجاهل وجود هذا الفعل، خصوصًا لأن كلمة «الدراما» اليونانية نفسها تدل أصلًا على الفعل لا على التمثيل! وقِس على ذلك كلمة play التي ترد في سياقات بنفس المعنى؛ فتعبير at play معناه «الفاعل» أو العامل أو المحرِّك المؤثِّر، في قولك the forces at play were mainly social (القوى المحرِّكة كانت قوًى اجتماعية بصفة رئيسية)، بحيث نجد أن المعنى الدقيق للتمثيل representation يتوارى ولا يكاد يبين في السياقات الحديثة للغة النقد المسرحي.

وليس من الصعب إدراك سر شغف أبناء العربية بكلمة التمثيل اشتقاقًا واصطلاحًا؛ فهي عميقة الجذور في الأدب العربي، مثلما هي عميقة الجذور في الفكر النقدي الغربي

---

[٥] انظر مقال د. عمرو عبد السميع في الأهرام، ٩ / ٩ / ١٩٩٥م، الذي يترجِم فيه actors؛ أي «القوى المحرِّكة» باللاعبين الفاعلين.

منذ أرسطو حتى أورباخ Auerbach، الذي جعل Mimesis عنوانًا لكتابه الرائع عن أساليب الكوميديا والتراجيديا. وقد استقرَّ النقاد على ترجمة هذا المصطلح اليوناني الذي دخل اللغات الأوربية بالتمثيل representation، وإن كان الخلط لا يزال شائعًا؛ فالتمثيل للشيء أو نشدان مثيله عند العرب من الأسس التي تقوم عليها نظرية التشبيه والاستعارة، والقرآن حافل بالأمثال؛[٦] ﴿وَضَرَبَ لَنَا مَثَلًا وَنَسِيَ خَلْقَهُ﴾ (يس: ٧٨) ﴿كَذَلِكَ يَضْرِبُ اللهُ الْأَمْثَالَ﴾ (الرعد: ١٧) ﴿وَلَقَدْ صَرَّفْنَا فِي هَذَا الْقُرْآنِ لِلنَّاسِ مِنْ كُلِّ مَثَلٍ﴾ (الكهف: ٥٤) ﴿وَاضْرِبْ لَهُمْ مَثَلَ الْحَيَاةِ الدُّنْيَا كَمَاءٍ أَنْزَلْنَاهُ مِنَ السَّمَاءِ فَاخْتَلَطَ بِهِ نَبَاتُ الْأَرْضِ فَأَصْبَحَ هَشِيمًا تَذْرُوهُ الرِّيَاحُ﴾ (الكهف: ٤٥). والشعر العربي القديم زاخر بهذه الفكرة، بل إن أحمد شوقي وجد تبريرًا لتأليه المصريين القدماء بعض آلهتهم في فكرة التمثيل (و«التمثيل يدني من لا له إدناء»، في «كبار الحوادث في وادي النيل»، الشوقيات، ج١، ص٢٧).[٧] ولم يكن طه حسين، من ثم، خارجًا على التراث حين اختار صفة «التمثيلي» للأدب، كيما يميِّز بينه وبين غيره من الأنواع الأدبية، وإن كان التمثيل قد استُخدم في الحقيقة صفةً لكل الأنواع لا للمسرح فقط.

لماذا إذن رسخ مصطلح التمثيل وشاع إلى الحد الذي أصبح يهدِّد معه بطرد كلمة المسرح بمعانيها السابقة؟ السبب في رأي الكثيرين، وعلى رأسهم رايموند وليامز Raymond Williams، هو أن عصرنا أصبح عصر الصورة image لا عصر الكلمة؛ ففي المحاضرة التي ألقاها بمناسبة توليه كرسي الأستاذية لمادة الدراما في جامعة كيمبريدج عام ١٩٧٣م،[٨] وكان أول أستاذ يشغل ذلك الكرسي الذي أنشئ ذلك العام، أكَّد أننا

---

[٦] يربو عدد الآيات التي تتضمَّن الإشارة إلى المثل والأمثال على ثمانين آية في القرآن.

[٧] يقول شوقي:

سجدت مصر في الزمان لإيزيـ	ـسِ الندى من لها اليد البيضاء
قيل إيزيس: ربة الكون لولا	أن توحَّدتِ لم تكُ الأشياء
واتخذت الأنوار حُجبًا فلم تُبـ	ـصرك أرض ولا رأتك سماء
مُثِّلت للعيون ذاتك والتمـ	ـثيل يدني من لا له إدناء

الشوقيات، الطبعة الثانية، القاهرة، ١٩٦١م، ص٢٦–٢٧.

[٨] انظر: Raymond Williams: *Inaugural Lecture*, Cambridge, 1973.

أصبحنا نخضع لتأثير الصورة في كل مجال من مجالات حياتنا؛ إذ إن أجهزة الإعلام أصبحت تُهيمن بالصور على حواسنا، وأهمها حاسة البصر، من خلال التليفزيون، وما ينقُله إلينا من الإنتاج السينمائي والمسرحي، بحيث اختلطت الحقائق بالأخيلة، واضطُر المرء في كثير من الأحيان إلى طلب التمثيل هربًا من الواقع، أو افتراض أن الواقع المرئي تمثيل، وهو ما عاد إلى ذكره الفيلسوف المعاصر جون باسمور John Passmore في تقديمه لطبعة عام ١٩٩٤م من كتابه الأشهر «مائة عام من الفلسفة» A Hundred Years of Philosophy عندما قال: «كان اهتمام الفلسفة الحديثة منصبًّا على المفاهيم والألفاظ حتى فتجنشتاين ... ثم وجد الفيلسوف المعاصر نفسه محاصَرًا بتيارات من الصور المهيمنة التي تُجبره على أن يعيد النظر في مفهوم الواقع ومبدأ التحقُّق من الصدق verification ... من خلال التمثيل» (ص٣).[٩]

وعندما كتب بريان ماجي Bryan Magee كتابه الرائع الذي سجَّل فيه حوارات مع خمسة عشر فيلسوفًا معاصرًا عام ١٩٨٧م،[١٠] كان يضرب الأمثال في كل لقاء من دلالات الصور التي تملأ حياتنا وتوجِّه أفكارنا، وكان يشير إلى الصعوبة التي واجهها وهو يفصل بين عالم الفكر الخالص الذي حبس نفسه فيه وعالم الصورة الذي ينقُل هذا الفكر إلى الناس. ولا غرو فقد كان يذيع هذه المحاورات الفلسفية في صورتها الأولى في حلقات تليفزيونية، وكان يحرص في كل لقاء على الإشارة إلى ما يراه الجمهور، وما يمثِّله هذا الذي يرَونه، والدَّلالة التمثيلية للصور المنقولة. وكذلك لم يفت أحد المعلِّقين في صحيفة الصنداي تايمز أن يشير إلى الاختلاط الذي أحدثه تيار «التمثيل» بالصورة؛ أي التعبير بها على اختلاف دلالاتها وسياقاتها أيام حرب الخليج (١٩٩٠–١٩٩١م)، استجابة الجمهور للأحداث المنقولة إليهم عبر شاشة التليفزيون قائلًا:

> «لقد أحسَّ بعض المشاهدين بالخيانة ... لأنهم لم يشاهدوا أفلامًا حربية ... وكان مستوى الواقع أقل بكثير ممَّا يتوقَّعونه تمثيلًا ...»

[٩] انظر. J. Passmore: *A Hundred Years of Philosophy*. London, 1994.

[١٠] انظُر: B. Magee: *The Great Philosophers: An Introduction to Western Philosophy*. OUP, 1987.

كما كتب الدكتور سكوت لوكاس Scott Lucas، المحاضر في جامعة بيرمنجهام بإنجلترا مقالًا في نفس الصحيفة، يوم ١٣ أغسطس ١٩٩٥م، عن الوسيلة التي اتبعتها وزارة الخارجية البريطانية، من خلال قسم خاص للدعاية انتهى عمله عام ١٩٧٧م، في بث الدعاية المناهضة للشيوعية من خلال تسريب «معلومات» زائفة أو مبالغ فيها «وصور مجهَّزة خصوصًا ... لتمثيل حالة الشيوعية إلى وسائل الإعلام المرئية والمسموعة؛ حتى تحدث أكبر تأثير لها في الناس.» فالتمثيل بهذا المعنى ليس مجرَّد محاكاة للواقع أو لجانب من الواقع، بل هو الإيحاء أو الإيهام بواقع بديل alternative مصطنع، واقع يستمد من حقائق الحياة مادته ويستغلُّها لطرح المفاهيم المحدَّدة المنشود نشرها؛ وهو لذلك لا يقتصر على المسرح بل يشكِّل أساسًا للفكر والأدب بمفهوماتهما الجديدة، بل ولبعض ظواهر حياتنا الجديدة نفسها.

فإذا عدنا إلى مصطلح المسرح في اللغة العربية، وجدنا أنه يسمح بهذا المفهوم وبغيره من المفهومات، كما سبق أن ذكرنا، بل إنه يجعل التمثيل عنصرًا من عناصره وحسب؛ ففن المسرحية يتوسَّل بشكل للكتابة يميِّزه عن سائر ألوان الأدب، ألَا وهو ما اصطلح على تسميته بالحوار dialogue، تفريقًا له عن السرد narration، والحوار معناه تبادل الكلام بين شخصَين duologue أو أكثر، وقد يكون في صورة حوار داخلي يتخذ على المسرح شكل الحديث المنفرد، الذي قبلنا ترجمته بالمونولوج monologue، ونحن نقسِّمه فنيًّا إلى أنواع عديدة تتطلَّب صفحات أكثر ممَّا تحتمله هذه المقالة. وقد اجتهد زملاؤنا فأخرجوا معاجم للمصطلحات المسرحية التي استقرَّت، أهمها معجم إبراهيم حمادة، ومشروع قاموس المسرح لفاطمة موسى، الذي صدر منه جزآن، وهو موسوعة لا معجم مصطلحات.

الفصل الرابع

الشكلية الروسية

كانت أواخر الستينيات وأوائل السبعينيات (ما بين الحربَين ١٩٦٧–١٩٧٣م) فترة مساءلة للنفس soul-scarching في مصر، وتساؤلات في الحياة العامة أحدثت آثارها في الحياة الأدبية. وكان من بين الجهود التي دلَّت على أن الفترة كانت حيةً وخصبة اتجاه صلاح عبد الصبور إلى المسرح الشعري وإخراجه ثلاث مسرحيات في عام واحد ١٩٦٩م، احتفل بها لويس عوض أيما احتفال في «الأهرام»، وصدور ترجمات ثروت عكاشة، وأخيرًا صدور معجم مجدي وهبة للمصطلحات الأدبية ١٩٧٤م.[١] ومعجم وهبة ليس مستودعًا لِمَا اتفق عليه الناس فحسب، بل هو أيضًا محاولة منه، وممن أقر بفضلهم في المقدمة، وعلى رأسهم كامل المهندس ولفيف من المتخصِّصين في اللغة العربية والأدب العربي، لتقريب معاني المصطلحات الأدبية الإنجليزية والفرنسية إلى القارئ العربي. وإزاء ذلك الجهد الرائع لا يسعنا إلا تحيته والإعراب عن أعمق آيات الإعجاب به، ونحن، حتى حين نختلف معه في ترجمة مصطلح ما، لا بد أن نُقر له بفضل السَّبق.

كان الاتجاه في الدراسات الأدبية حتى السبعينيات يكاد يتجاهل إنتاج أوربا الشرقية، ولا شك في أن جهل معظمنا بلغات تلك البلدان العريقة قد قعد بنا عن متابعة حركاتها الأدبية، إلا ما كان يصلنا — على قلته — مترجَمًا إلى الإنجليزية أو الفرنسية. والواقع أن الحركات الأدبية والنقدية التي كُنا ندرسها في أقسام اللغات الأجنبية الغربية في الجامعات كانت متزامنةً مع حركات مشابهة في أوربا الشرقية ولم نسمع عنها إلا عندما انتقل تأثيرها إلى الغرب؛ فسمعنا أول ما سمعنا عن البنيوية مثلًا عندما

[١] معجم مصطلحات الأدب، بيروت، مكتبة لبنان، ١٩٧٤م.

احتدم الجدل حولها في فرنسا في أواخر الستينيات، خصوصًا عندما قام من يسمَّون بدعاة «ما بعد البنيوية» post-structuralists بمراجعة ما يسمَّى بنماذج المقابلات oppositions؛ أي التعارضات بين مجموعات من الملامح الصوتية phonic أو الدلالية semantic أو النحوية grammatical. وقد وسعت علوم اللغة مفهوم النحو بحيث أصبحت هذه التعارُضات تركيبيةً syntactic (كما سوف نرى)، بل إنهم سخروا منها وصوَّروها في صور مضحكة، بحيث كان من يسمع آنذاك عنها في أوربا الغربية يتصوَّر أنها حركة ساذجة وأنها لم تأتِ بجديد، ومن ثم تجاوزتها مناهج الدراسة الأكاديمية، خصوصًا بسبب النشاط العارم الذي دبَّ في جسد علوم اللغة أو علم الألسنة الحديث، وانصباب البحوث النقدية عليه، تحاول الانتفاع بمكتشفاته (وما تفرَّع عنه من علوم ومباحث تطبيقية) في تحليل النصوص، في إطار ما يسمَّى بالأسلوبية stylistics أو علم دراسة الأساليب وتحليلها.

والواقع أن الهجوم كان يتسم بقدر كبير من التجني؛ لأن حركة «ما بعد البنيوية» كانت تتضمن عناصر مهمةً من البنيوية نفسها، وكان بعض أعلامها من أنصار البنيوية الذين عدَّلوا من مواقفهم أو استفادوا من علوم اللغة، أو انساقوا وراء دعاوى جاك دريدا Jacques Derrida الذي رفض كل ما سبقه تقريبًا، وإن كان هو نفسه قد استفاد من سوسير Saussure، عالم اللغة السويسري الذي كان قد أرسى قواعد جديدةً لفهم النص، قبل عشرات السنين.

ولذلك فيجدر بنا في هذه المقدمة التاريخية أن نبدأ من البداية، ألَا وهي مدرسة الشكليين الروس Russian formalists، التي تتفق كثيرًا مع ما وصلنا عن مدرسة النقد الجديد The New Criticism الأنجلو أمريكية. وسوف نلاحظ أن المصطلحات الأدبية الخاصة بهذه المدرسة لم تكن تختلف كثيرًا عن المصطلحات الأدبية الغربية، بل والعربية التراثية، على عكس المصطلحات التي وردتنا مترجمةً عن الفرنسية من خارج مصر، وهي التي سنقف عندها.

الشكلية formalism هي الاهتمام بالشكل؛ أي بالمظاهر التركيبية للعمل الأدبي، وهي كلمة لا بأس بها، وقد استخدمها الدكتور محمد مندور عندما تحدَّث عن المدارس النقدية العربية في كتابه «النقد المنهجي عند العرب». ونلاحظ أن كلمة الشكل form التي اشتققنا منها المصدر الصناعي، تولَّدت منها النسبة formal وformalist (أي أنصار الشكلية)، ونحن نترجم كلًّا منهما بالشكلي، ولا ضير في ذلك؛ فالسياق كفيل بإيضاح

الفرق دون حاجة إلى «الشكلاني» التي لا نعرف مصدرها؛ فهي نسبة إلى الشكلان، وهي كلمة لا توردها المعاجم الحديثة، وتتضمَّن خطر الإيحاء بمعنى الاختلاف أو المماثلة! وربما كانت قد اشتُقَّت قياسًا على العقلانية rationality دون مبرِّر قوي لوجودها. ونحن نعرف أن أهل الفلسفة والمنطق يُترجمون formal logic بالمنطق الصوري نسبةً إلى الصورة form، لكننا لم نتفق بعدُ على ترجمةٍ لاستعمال الكلمة في نطاق علوم اللغة، وخصوصًا الأسلوب الذي قد يوصف بأنه formal — وعادةً ما يشار إليه باسم formal language — وهي كلمة عسيرة الترجمة. أمَّا معناها فهو اللغة التي تُراعى فيها قواعد النحو والإملاء (عنصر الصحة المعيارية normative correctness) واكتمال المعاني واتساقها، والثراء والتنوُّع اللفظي الذي ينم على الثقافة، وأقرب مثيل لها لدينا هي الفصحى المعْرَبة التي يستعملها المثقَّفون، وقد يكون في وصف عبد الحميد يونس للأدب المكتوب بها بالأدب الرسمي عون لنا في وصفها باللغة الرسمية، تفريقًا لها من العامية أو لغة الحوار التي لا تلتزم، حتى وإن كُتبت بالفصحى المعربة، بتلك المعايير. ويجب ألَّا ننسى أن الأدب الرسمي يُشار إليه بلفظ آخر هو polite literature؛ ترجمةً عن الألمانية Kunstpoesie، وتفريقًا له عن الأدب الشعبي folk literature أو Volkspoesie.

كان الشكليون الروس[٢] يعتبرون أن الأدب مجال متميِّز بشكله، وأنه مجال منفصل بسبب هذا الشكل عن سائر مجالات السلوك الإنساني human behaviour، ومن ثم كانوا ينظرون إليه باعتباره فنًّا لغويًّا في المقام الأول لا باعتباره مرآةً للمجتمع أو ميدانًا للتصارع بين الأفكار، ومن ثم صبوا اهتمامهم على الشعر لا على الشاعر؛ أي على الأعمال الأدبية نفسها، لا على جذورها أو آثارها. ولمَّا كانوا يحدبون على وضع الحدود والضوابط

[٢] نشأت المدرسة الشكلية الروسية على أيدي عدد من أعلام علماء اللغة والأدب؛ وأهمهم: بوريس أيخنباوم Boris Eichenbaum، ورومان جاكوبسون Roman Jakobson، وفكتور شكلوفسكي Viktor Sklovskiy، وبوريس توماشفسكي Boris Tomasevskij، ويوري تينيانوف Jurij Tynjanov. وكانت أهم قلاعها هي «حلقة موسكو اللغوية» Moscow Linguistic Circle (المنشأة عام ١٩١٥م) و«جمعية دراسة اللغة الشعرية» Society For The Study of Poetic Language (Opajaz) أو (أوباياز)، التي أُنشئت في بتروغراد عام ١٩١٦م. وفي عام ١٩١٩م صدر كتاب يتضمَّن أبحاث ندوة بعنوان «فن الشعر: دراسات في نظرية اللغة الشعرية» *Poetics: Studies in the Theory of Poetic Language*، ويُعتَبر بمثابة تلخيص لآراء هذه المدرسة، كما صدرت كتب أخرى تتضمَّن أهم ما كانت تدعو إليه، مثل كتاب جاكوبسون بعنوان «الشعر الروسي الحديث» *Modern Russian Poetry*.

التي تميِّز الدراسة الأدبية عن التخصُّصات المجاورة والمتشابهة لها في العلوم الإنسانية مثل علم النفس، وعلم الاجتماع، وتاريخ الفكر؛ فقد ركَّزوا في نظرياتهم على «الملامح المميزة» distinctive features للأدب؛ أي على الوسائل الفنية وحيل الصنعة التي يختص بها الأدب، خصوصًا الأدب الخيالي imaginative، وعن هذا يقول جاكوبسون إن موضوع الدراسة الأدبية «ليس الأدب ككل، ولكن خصائصه الأدبية؛ أي أدبيته literariness، ومعناها تلك السمات التي إذا توافرت في عمل ما أصبح أدبًا.»

ويقول الشكليون إن الأدب الخيالي ضرب فريد unique من الكلام؛ إذ يتميَّز «بالتركيز على الأداة؛ أي على الوسيط medium (جاكوبسون) أو على «مدى إبراز perceptibility طريقة mode التعبير». وقالوا إن اللغة لا تصبح في الأدب، وخصوصًا في الشعر، مجرَّد وعاء أو وسيلة vehicle لتوصيل المعنى إلى القارئ؛ أي للتواصل communication، ولا تقف عن حدود ما ترمز له من أشياء، لكنها تصبح هي نفسها شيئًا له وجوده المستقل، بل تُصبح مصدرًا مستقلًّا autonomous للمتعة بسبب تضافر أو «تلاقي» convergence الوسائل المتعدِّدة المتاحة للشاعر، مثل الإيقاع rhythm والبحر metre والتناغم الصوتي euphony والصور الشعرية images لتحيل تلك العلامة اللفظية verbal sign — أي ذلك الرمز symbol اللفظي — إلى كيان entity ذي قوًى متوافقة harmonious ومتنافرة discordant معًا، كأنما هي عمل درامي drama أو فعل action أو حركة dynamism لا مجرد رمز خامد inert.

وفي معرض تعريفهم لمكمن «الأدبية» literariness أو «الطابَع الأدبي» للأدب، هاجم الشكليون (وخصوصًا شكلوفسكي) النظرية العريقة التي تزعم أن استعمال الصور الاستعارية هو أهم سمات الأدب الخيالي، قائلين إن العبرة ليست بالصور بل بالطريقة التي تُستخدم بها الصور. فإذا كان الهدف من الاستعارة في النثر العلمي informative أو التعليمي didactic، هو تقريب الفكرة أو الشيء إلى أذهان القُراء، فإن هدفها في الفنون الأدبية هو عكس ذلك opposite؛ إذ إنها لا تُترجم الغريب unfamiliar إلى المألوف؛ أي لا تقدِّم غير المألوف في صور مألوفة، بل تقدِّم المألوف في سياق جديد وغير متوقَّع فتجعله يبدو غريبًا أو غير مألوف، وقد أخضع الشكليون هذه الافتراضات المنهجية methodological assumptions للاختبارات التطبيقية، فأجرَوا دراسات عميقةً للإيقاع والأسلوب style والبناء السردي narrative structure.

وربما كان أهم مجال آتت فيه جهودُهم أُكُلَها هو نظرية النَّظم versification؛ إذ قالوا إنه ليس مجرَّد مجموعة من القوالب moulds، أو القواعد الخارجية external

rules، ولا حتى زخرفة خارجية embellishment/trappings تُفرَض على الحديث العادي ordinary speech، أو يُصبُّ فيها superimposed on it، بل إن النَّظم ضرب من الكلام الذي يتسم بتكامله الداخلي integrated speech ويختلف نوعيًّا qualitatively عن النثر، ويتميَّز بالترتيب الهرمي hierarchy لعناصره وقواعده الداخلية الخاصة به؛ أي إنه، كما قال أحد الشكليين، «كلام يخضع لنظام معيَّن مِن ألفه إلى يائه في نسيجه الصوتي.» وكانت فكرة الإيقاع باعتبارها Gestaltqualitat؛ أي خصيصة بنائية كلية تعمل على جميع مستويات اللغة الشعرية، من العوامل التي ساعدت في توضيح إحدى المشكلات الجوهرية في فن الشعر، ألَا وهي مشكلة العلاقة بين الصوت والمعنى في الشِّعر.

وكان مدخل الشكليين إلى دِراسة الأدب أبعد ما يكون عن التركيز على مذهب «الدلالة الاجتماعية social significance» وفكرة «الرسالة» message (أي الهدف الذي يرمي الكاتب إلى تحقيقه)، وهو المذهب الذي ساد كثيرًا من النقد الأدبي الروسي في القرن التاسع عشر. ولذلك أدَّى المدخل الجديد إلى إعادة النظر في كثير من الآثار الأدبية الروسية، مثل قصة «المعطف» The Overcoat لجوجول التي كان معاصروه يحتفلون بها ويهلِّلون لها أيما تهليل باعتبارها صرخة نداء حارَّةً للأخذ بيد البؤساء أو الفقراء والمستضعفين؛ إذ كتب أيخنباوم دراسةً مستفيضة لأسلوبها وبنائها، وانتهى فيها إلى أنها ذات أسلوب تقليدي نمطي stylized، وأنها شائهة المبنى grotesque متناقضة المعنى inconguous إلى درجة تثير الضحك ludicrous.

كما تعرَّض غيره لشعر بوشكين فأنزله أعلى منزلةً ممكنة في تاريخ الشعر الروسي، لا استنادًا إلى رؤيته للعالم Weltanschauung التي استند إليها من اعتبروه أبًا للرومانسية، بل استنادًا إلى تحليل أسلوبه الشعري والنوع الأدبي genre الذي أرسى قواعده.

وكذلك وضعوا تفسيرًا جديدًا للأزمة النفسية التي مرَّ بها تولستوي في شبابه، قائلين إنها كانت تمثِّل نزوعًا مكتومًا لاستحداث أسلوب فني جديد؛ أي أعادوا تحليلها باعتبارها ظاهرةً ذات أبعاد جمالية aesthetic في المقام الأول. وكانت حجة الشكليين في ذلك هي أن ما كتبه تولستوي، بعد أن تغلَّب على تلك الأزمة التي نفسِّرها نحن بأنها كانت أزمة ضمير؛ أي أزمة «مبادئ خلقية» moral، يدل على رفضه للأسلوب الرومانسي الذي كان قد تحوَّل إلى قوالب لفظية ثابتة clichés، ومن ثم فقد الحيوية والقدرة على الإثارة.

وهكذا كان الشكليون يدعون إلى الابتكار والابتداع inventiveness وتكسير القوالب الفنية العامة واللفظية التي غدت لكثرة ترديدها باردةً لا طعم لها stale، ويحتفلون بالبراعة الصياغية والمهارة في التشكيل والبناء (الذي يصل إلى حد التعقيد الراقي sophistication)، والبحث الدائم عن طرائق فنية جديدة؛ ولذلك رحَّبوا بمذهب «التركيبية» constructivism؛ أي تركيب الأعمال الفنية من مواد البناء المتاحة كافة، وخصوصًا منجزات العلم والتكنولوجيا. وكان أول الرسامين الذين ذاع صيتهم (وأثَّروا فيما بعدُ في المسرح) هما: فلاديمير تاتلين Vladimir Tatlin، ونعوم جابو Naum Gabu. وقد تركَّز تأثيرهم بهذه المنجزات في لوحات كانت ثوريةً في زمانهم، وإن كانت تبدو اليوم مألوفة.

واستمرَّ ذلك المذهب قائمًا منذ بدايته في عام ١٩١٣م حتى انتقل إلى الغرب في بداية العشرينيات، ثم أثَّر في الشِّعر (وكان دعاة المذهب يريدونه أن يكتب على غرار اللوحات، بحيث تقصر القصيدة وتتضمَّن معطيات العلم والتكنولوجيا).

كما رحَّب الشكليون بمذهب التكعيبية cubism الذي كان يتكئ على الأشكال الهندسية الكامنة في جميع ما تراه العين، ويطالب الرسام أن «ينفُذ» penetrate إلى أعماق المرئيات بدلًا من أن يقف عند السطح فيذيب الخطوط التي تحدِّد الصور من الخارج contours، ويحتفل بالمساحات اللونية التي يذوب بعضها في بعض كما كان الانطباعيون أو التأثُّريون يفعلون. وكان رائد هذه المدرسة في الفترة المذكورة (١٩١٣–١٩٢٥م) هو بابلو بيكاسو Pablo Picasso كما هو معروف، والغريب أن اسم المدرسة يرجع إلى ما أعرب عنه فنان آخر هو هنري ماتيس Henri Matisse من كرهه الراسخ «للمكعَّبات الصغيرة» les petites cubes.

وربما كان هذا الاتجاه المبالغ فيه إلى الاحتفال بالشكل الفني، وبالشكل من حيث هو مظهر منفصل عن المخبر، هو السبب في هجوم النظام السياسي في العشرينيات على دعاته. ورغم أن اثنَين من كبارهما، وهما جاكوبسون وشكلوفسكي تحوَّلا بعض الشيء عن مذهبهما المبالغ فيه (من إنكار وجود أي جوانب جديرة بالدراسة خارج الإطار الجمالي للعمل extra-aesthetic)، وحاولا الجمع بين المذهب الجمالي والمدخل الاجتماعي لدراسة الأدب، فإن محاولتهما باءت بالفشل، أو يبدو أنها تأخَّرت طويلًا؛ لأن ستالين تدخَّل فأوقف النقاش الذي كان قد بلغ أوجه في عامَي ١٩٢٩ و١٩٣٠م؛ ومن ثم أصبحت الشكلية في روسيا صنوًا للعزوف عن قضايا الإنسان ومشكلات المجتمع

والاهتمام «بمجرَّد» الشكل، ونوعًا من الهروبية escapism المرتبطة بقيم المجتمع البرجوازي bourgeois.

والواضح من هذا العرض السريع للشكلية الروسية أنها لم تكن بمعزل عن حركة الحداثة أو المودرنية modernism التي كانت على وشك بلوغ ذروتها في أوربا منذ أن نشأت في العقد الأخير من القرن التاسع عشر.[٣] وسوف نرى عندما نعرض لنشأة البنيوية ومصطلحاتها التي تهمنا، كيف انتقلت هذه البذور التي غرسها الشكليون إلى «مدرسة براغ» وخصوصًا «حلقة براغ اللغوية» The Prague Linguistic Circle. وربما كان ذلك تحت تأثير جاكوبسون نفسه الذي هاجر إلى براغ واستقرَّ فيها عام ١٩٢٠م، وانضمَّ إليه كما سوف نرى ديمتري سيزفسكي Dimitry Cizevsky ويان موكاروفسكي Jan Mukarovsky ورينيه ويليك Rene Wellek، الذي يعرفه الجميع باعتباره ناقدًا أمريكيًّا.

الشكلية الروسية والنقد الجديد

المهم في هذا السياق أن نربط أيضًا بين ما سبق أن ذكرناه من مصطلحات النقد الجديد The New Criticism (الذي تُرجم في مصر باسم النقد الحديث، وهذا خطأ في المصطلح نقبله من العامة ولا نقبله من المتخصِّصين)، والمصطلحات التي أتى بها الشكليون، وإذا كان تأثيرهم في كبار دعاة النقد الجديد في إنجلترا وأمريكا ما زال قيد البحث (انظر المراجع)؛ فالدارس لا يحتاج إلى إعمال الذهن طويلًا ليرى أن كلينث بروكس وروبرت بن وارن Robert Penn Warren، قد تأثَّرا في مفهومهما للبناء العضوي أو مذهب العضوية Organicism بما ذكره أقطاب الشكلية الروسية. وأن ما ذكرناه منذ صفحات عن «الغموض» أو «تعدُّد المعاني» في النص، وما ينتج عنه من «تصارع الأبنية» the conflict-structures (وترجمتها الحرفية «أبنية الصراع») في القصيدة مثلًا، وهو الذي نراه في «التورية الساخرة» irony وفي المفارقة paradox؛ كل ذلك وثيق الصلة بما ذكره الشكليون في المراحل الأخيرة من تطوُّر نظرياتهم. وربما كان علينا أن نشير إلى علاقة

[٣] انظر *Modernism* من تحرير مالكوم برادبري وماكفارلين Bradbury and Mcfarlane اللذين يوردان دراسات بالغة التنوُّع تؤكِّد جميعًا أن العقد الأخير من القرن التاسع عشر كان على الأرجح موعد ظهور الحداثة في أوربا.

وثيقة تربط المدرستَين، وتتعلَّق باهتمام كل منهما بالتحليل analysis بدلًا من التقييم evaluation. وإذا كان معظم أرباب النقد الجديد في أمريكا قد غالَوا في التعميم وصولًا إلى المعايير المطلقة absolute standards التي تنطبق على الأدب في كل زمان ومكان، فإن الشكليين الروس يُحمد لهم أن اتجهوا للنسبية relativism، وهو ما ذكره بروكس في مقدمة كتابه «الإناء المحكم الصنع» *The Well-Wrought Urn*.

الفصل الخامس

مدرسة براغ

ولننظر الآن إلى أهم ملامح مدرسة براغ التي تدين بنشأتها — كما ذكرنا — إلى الشكليين الروس، خصوصًا «حلقة موسكو اللغوية»؛ إذ أُنشئت على غرارها «حلقة براغ اللغوية» في الفترة من ١٩٢٦م إلى ١٩٤٨م، بل إنها شاركتها بعض أعضائها مثل بيتر بوغاتيريف ورومان جاكوبسون وشاركتها كذلك مفهومها الأساسي للأدب باعتباره فن اللغة، وإن كانت قد استمدَّت كذلك من التراث التشيكي في القرن التاسع عشر النزوع إلى الشكلية.[١] وكان أهم ما أتت به هو مفهوم العمل الفني باعتباره مجموعةً من العلاقات الشكلية formal relations، وتأثَّرت في ذلك بمبادئ علم اللغة التي وضعها سوسير، وعلم الظاهريات phenomenology — أو الظاهراتية — الذي وضعه هوسيرل Husserl ومذهب الجشطالت Gestalt في علم النفس. وقد فتح أعضاء «الحلقة» صدورهم لهذه المذاهب ورءَوا فيها بلورةً لنموذج فكري شامل paradigm قادر على تفسير الظواهر والأفكار والوقائع في مجالَي العلوم الإنسانية والعلوم الاجتماعية، ومن ثم أطلقوا عليه اسم structuralism أي «البنيوية»، وهو الاسم الذي اختاره جاكوبسون لها عام ١٩٢٩م.

وفي المرحلة الأولى لنشاط «المدرسة» انصبَّ عملها على إيقاع الشعر verse rhythm، والتقييم الدولي للشعراء حسب «الأنغام» الشعرية poetic sounds برغم اختلاف اللغات،

[١] كان أهم أعلام تلك الفترة في تاريخ الأدب التشيكي، حسبما يقول بيتر شتاينر أستاذ الأدب السلافوني في جامعة بنسلفانيا، هما يوسف دورديك Josef Durdik وأوتاكار هوستنسكي Otakar Hostinsky، وإن كانت آراؤهما كثيرًا ما يُشار إليها دون توافر النصوص التي تمكِّننا من رصد جذور الشكلية التشيكية رصدًا موثَّقًا.

فلم تقتصر دراساتها على تاريخ الشعر التشيكي، كما يذهب البعض (استنادًا إلى ما كتبه جاكوبسون وموكاروفسكي عن تاريخ العَروض prosody)، وإن كانت قد توسَّعت في هذا الاتجاه في المرحلة الثانية ١٩٣٤–١٩٣٨م، بل تخطَّته إلى الحديث عن علاقة الفنون اللغوية بالظواهر الاجتماعية الأخرى؛ أي إن الاهتمام الأول بأصوات الشعر بدأ يتوارى ليحل محله أو ليُكمله اهتمام المدرسة بدلالة الأعمال الأدبية على الواقع خارج اللغة extra-linguistic reality، أمَّا المرحلة الثالثة فقد اتسمت بتأثُّر المدرسة بالعوامل الخارجية، وعلى رأسها التطوُّرات السياسية في الفترة ١٩٣٨–١٩٤٨م؛ إذ أدَّى الغزو الألماني إلى رحيل بعض أعضاء هذه المدرسة (مثل بوغاتيريف، وجاكوبسون، ورينيه ويليك) عن تشيكوسلوفاكيا وفي الخمسينيات (فلنقل بعد ذلك بعشر سنوات) فرضت الحكومة حظرًا على الدراسات البنيوية للفن؛ ممَّا أدَّى آخر الأمر إلى انفراط عقد «الحلقة».

البعد الإنساني

ما يهمنا هنا هو الاتجاه أو التحوُّل في هذه المرحلة النهائية إلى دراسة البُعد الإنساني the human dimension للعملية الفنية the artistic process من وجهة نظر المؤلِّف والمتلقِّي على حد سواء؛ إذ صدرت في هذه الفترة دراسة رائدة للتلقي reception؛ أي مدى تأثير الأعمال الفنية في القُراء أو المستمعين أو المشاهدين، قام بها عالم يجهله الكثيرون، في أعقاب محاولات دائبة لدراسة تاريخ التلقي، ومن ثم إلقاء الضوء على التأثير الإنساني للأعمال الفنية، وهو فيليكس فوديشكا Felix Vodicka.

وبانتقال عدد من أعضاء هذه المدرسة إلى الولايات المتحدة، انتقل تأثيرها إلى العالم الخارجي؛ إذ أسَّس رومان جاكوبسون (أو ساعد في تأسيس) «حلقة نيويورك اللغوية» في الأربعينيات، وكان القوة الدافعة وراء ما يسمَّى بالثورة البنيوية في فرنسا وفي الولايات المتحدة (بطبيعة الحال) في الستينيات. وأهم ما نلاحظه في هذه الحلقة «اللغوية» هو انضمام عالم فرنسي في علم الأنثروبولوجيا، هو كلود ليفي-شتراوس Claude Lévi-Strauss إليها؛ ممَّا دعم تحوُّلها إلى العلوم الإنسانية، بينما عاد بوغاتيريف إلى بلاده بعد نشوب الحرب، وساعد على نشر نفس المبادئ في الاتحاد السوفييتي. ولم تنجح محاولة بعض شباب الباحثين في إحياء «مدرسة براغ» في تشيكوسلوفاكيا بسبب الغزو السوفييتي لها عام ١٩٦٨م.

كانت البنيوية تعني المدرسة براغ تركيبًا جدليًّا dialectical synthesis (أي الجمع بين ضدَّين في سبيل إنشاء قوة موحَّدة) يضم نموذجَين فكريَّين شاملَين، ومعنى النموذج الفكري paradigm هو المذهب الفكري أو الفلسفي القادر على تفسير الظواهر في إطاره وحده. أمَّا النموذج الأول فكان المذهب الرومانسي، وهو مذهب تجلَّى بصفة أساسية في الآداب والفنون وإن لم يقتصر عليها. وكان النموذج الثاني هو الوضعية المنطقية (أو المنطقية الوضعية logical positivism) وهو المذهب الفلسفي الذي يقوم على الحقائق العلمية المستقاة من معطيات الحواس والخبرة الحسية بالواقع، والعلاقات القائمة بينها، ويرفض البحث في أصولها الأولى أو شطحات التأمُّل في بذورها وجذورها. والتضاد بين المذهبَين أو النموذجَين واضح؛ فالرومانسية ترحِّب بشطحات التأمُّل الفلسفية، وتُعلي من شأن الخيال والمشاعر والقدرة على الغوص في أعماق «الحقيقة» truth، أو «الواقع» reality، أو النفس البشرية the human psyche استنادًا إلى الحدس intuition وحده؛ بل إنها يمكن أن تُخضع معطيات الحواس والوقائع المادية لسيطرة المشاعر والخيال، وتُخرج منها بالحدس ما يخالف ما تُبصره العين وتسمعه الأذن، فكيف يمكن الجمع، ولا أقول التوفيق، بينهما؟

اهتدت مدرسة براغ إلى أن البنيوية يمكنها أن تتجنَّب «الانحياز» الذي يتسم به كل من النموذجَين إلى اتجاه واحد من اتجاهات المعرفة الإنسانية، وأن تجمع بين الجانبَين في موقف موحَّد إزاء المعرفة epistemological stance بحيث تنتظم التطارُح الدائب بين «العام» the general و«الخاص» the particular، وبين التجريد والتجسيد، ومن ثم أقامت إطارًا فكريًّا مرجعيًّا conceptual frame of reference تتداخل فيه ثلاث أفكار متكاملة complementary (أي يكمل بعضها بعضًا) وتتفاعل (والتفاعل هو interplay, interaction) ألَا وهي البناء structure والوظيفة function والعلامة sign.

المصطلحات الجديدة

سوف أقف هنا قليلًا لإيضاح ترجمة هذه المصطلحات التي لا تُعتبر جديدةً بالمعنى المفهوم، وإن كانت جديدة الاستعمال؛ ولأبدأ بما يسمَّى ب «الإطار المرجعي». والتعبير في الحقيقة مصوغ في قالب شائع يقوم على الاستعاضة بالنسبة عن الإضافة؛ أي إحلال النسبة — وهي «المرجعي» هنا — محل الاسم الذي كان يمكن أن يكون مضافًا إليه

هو «المرجع» أو ما يُرجع إليه، على غرار قولك «الأثاث المكتبي» office furniture بدلًا من أثاث المكتب أو المكاتب، والطريق الصحراوي desert route/motorway بدلًا من طريق الصحراء ... وهلم جرًّا.

ونلاحظ أن الاسم في كل من الحالتَين السابقتَين يُستخدَم في الإنجليزية باعتباره صفة (انظر القسم الأول من هذا المقال)، وعلى هذا يكون المعنى «الأفكار أو المفاهيم التي يُرجع إليها وتشكِّل فيما بينها إطارًا»، وقد يكون «الإطار المرجعي» غير نظري؛ أي قد لا يتكوَّن من أفكار أو من مفاهيم. وسوف يلاحظ القارئ أنني ترجمت الصفة من «مفهوم» concept بالفكري تيسيرًا وتقريبًا للمعنى؛ فالمفهوم والفكرة يشتركان في الكثير ويختلفان في القليل، وقد يتطلَّب غير هذا السياق الإصرار على استعمال كلمة المفهوم بحيث تكون الترجمة هي «إطار مرجعي من المفاهيم» أو «إطار المفاهيم المرجعي».

والواقع أن الذين يكتبون عن مدرسة براغ لا يفرِّقون في وصفهم لهذا الإطار المرجعي بين ما يتضمَّنه من أفكار notions، ومفاهيم concepts، ويُشيرون إليها جميعًا بهذَين اللفظَين على التبادل alternatively؛ ولهذا آثرت الكلمة الأكثر شيوعًا (ولا أظن أنني بحاجة إلى إيضاح سبب رفضي ترجمتها بلفظة «المفاهيمي» المقبولة في وثائق الأمم المتحدة).

أمَّا المصطلحات الثلاثة نفسها فهي structure، التي أُترجمها بالبناء بسبب شيوع اسم المذهب المشتق منها وهو البنيوية (أو البنائية أحيانًا)، وإن كانت الكلمة تُستعمل في سياقات أخرى بمعنى «هيكل» أو «مبنى»؛ وذلك يتوقَّف بطبيعة الحال على السياق كما قلنا، بل إن رشاد رشدي كان قد ترجمها بـ «التركيب» عندما تعرَّض لبناء القصة القصيرة كما رأينا. ولكن المعنى الذي كانت مدرسة براغ ترمي إليه يختلف اختلافًا كبيرًا عن مجرَّد البناء أو التركيب أو الهيكلة (وقد صادفنا لدى الاقتصاديين في الآونة الأخيرة تعبير «إعادة الهيكلة» restructuring)؛ فمعنى البناء الذي منح المذهب اسمه هنا يمكن أن ينصرف إلى كِيانَين متميِّزَين distinct entites؛ فهو يعني أولا التنظيم الكلي holistic للعمل الأدبي باعتباره بناءً هرميًّا تعلو فيه العناصر السائدة dominant على العناصر الثانوية subordinate؛ وثانيًا فإنه مثلما كان فرديناند دي سوسير يدرك أن كل كلام منطوق parole لا يكتمل مغزاه ولا تتحقَّق دلالته الصحيحة إلا إذا أرجعناه إلى الشفرة code اللغوية الجماعية المشتركة langue؛ أي الأُسس الذهنية والنفسية (التي

أكَّد تشومسكي فيما بعدُ أنها فطرية، والتي تقوم عليها إمكانية استخدام اللغة، أو القدرة اللغوية competence)، ذهب أصحاب «مدرسة براغ» إلى أن كل عمل فني هو في الواقع تطبيق لشفرة جمالية محدَّدة، ومعناها مجموعة من المعايير الفنية المطلقة أو المجرَّدة، وإن كانت مرتبطةً في نهاية الأمر بالقيم السائدة في مجتمع من المجتمعات في مرحلة محدَّدة من مراحل تطوُّره التاريخي.

ومعنى ذلك أن «مدرسة براغ» كانت لا تتفق مع سوسير كل الاتفاق؛ لأنه لم يكن يضع قيودًا على «الشفرة اللغوية الجماعية المشتركة»؛ إذ كان يراها، كما رآها تشومسكي من بعده، خصيصةً بشرية لا ترتبط بالثقافة أو بالمجتمع، بل إن مدرسة براغ ذهبت إلى الجمع بين هذه المجموعات من المعايير الفنية، قائلةً إنه إذا كان كلٌّ منها يمثِّل بناءً في ذاته، فإنها معًا تمثِّل بناء الأبنية a structure of structures؛ أي بناءً يتكوَّن من أبنية صغيرة، تُساهم في مجموعها في تكوين النظام الثقافي الذي يرتضيه المجتمع لنفسه في فترة ما من تطوُّره.[٢]

الفكرة الأساسية الثانية، أو المفهوم الأساسي الثاني وهو الوظيفة function، لا يمثِّل صعوبةً كبيرة باعتباره مصطلحًا أدبيًّا، وإن كان قد أصبح عَلَمًا على مدرسة براغ، ولن نخصِّص لها مكانًا كبيرًا، ويكفي أن نذكر تعريفَهم الذائع وهو أن الشفرات الثقافية لا يمكن التمييز بينها إلا على أساس الوظيفة التي تؤدِّيها كلٌّ منها. فإذا حاول أحدٌ التفريق بين الشفرات الرمزية symbolic codes (كاللغة) والشفرات النظرية theoretical codes (كالأفكار) والشفرات الجمالية aesthetic codes (كالتناسق أو التناغم)، كان عليه أن يفحص الوظيفة التي تؤدِّيها كلٌّ منها، وسوف يجد أن كل شفرةً تتضمَّن هرمًا من المعايير (بالمعنى السابق) تعكس الثقافة السائدة. فالوظيفة إذن — لا طبيعة المادة — هي ما يفرِّق بين شفرة وشفرة، ولا يمكن فهم الأعمال الأدبية والفنية فهمًا كاملًا، في رأي مدرسة براغ، إلا إذا فحصنا أداءها لوظائف شفراتها، بل وإفصاحها عن هذه الشفرات. وهذا يقودنا إلى الحديث عمَّا يسمَّى بالعلامة.

---

[٢] انظر تطبيق هذا المفهوم في تحليل سيرة أحمد بن طولون — المنشورة في مجلة كلية الآداب، جامعة القاهرة — بالإنجليزية بعنوان:

Ibn Touloun: *A Spycutcher: An Approach to the Neglected Art of Literary Biography,* by M. Enani. Bulletin of the Faculty of Arts, Cairo University, July, 1995.

العلامة sign عنصر من عناصر الشفرة، وأمَّا معنى الشفرة فهو أي نظام رمزي يتفق عليه المرسل والمستقبل للدلالة على الأشياء والمعاني؛ فالشفرة اللغوية تتكوَّن من النظام الصوتي للكلام المنطوق أو النظام المرئي للكلام المكتوب. وشفرات التفاهم الاجتماعية بالحركات والإشارات معروفة، فإذا وسَّعنا ذلك المفهوم أصبحت الشفرة الاجتماعية مثلًا تدل على أي مجموعة من القواعد المتعارَف عليها للسلوك أو التفكير أو العمل أو اللهو، ولِمَا يسمَّى بالثقافة الخاصة بمجتمعٍ من المجتمعات، وكل عنصر من عناصرها يسمَّى «علامة» مثلما نقول «السكوت علامة الرضا، ومن ثم يمكن اعتبار كل جزء من أجزاء العمل الفني علامةً من العلامات، وهو علامة لها وجود في ذاتها ودلالة ذاتية، ولها كذلك وجود خارج ذاتها بمعنى الإشارة إلى معنًى أو مغزًى، ومن ثم فكل علامة فنية لها لونان من الوجود لدى مدرسة براغ؛ الأول والأهم في نظر المدرسة هو وجودها الذهني المشترك على مستوى الجماعة، والثاني هو وجودها المادي المتجسِّد في العمل الفني. ومن هنا تولَّد ما يسمَّى بعلم العلامات أو السيميولوجيا، وعلى ضوئه تصبح الثقافة عملية تفاعل معقَّدة بين العلامات التي تتبادلها (ويشترك في فهمها وتقدير قيمها) أفراد مجموعة معينة من البشر تربطهم علاقات؛ أي المجتمع.

وتطبيقًا لهذه المصطلحات الثلاثة يمكننا أن نضرب نماذج ممَّا أحرزه أصحاب مدرسة براغ من نتائج في الدعوة لهذه البنيوية الوليدة nascent، وخصوصًا ما أجملناه في صدر الحديث عنها بخصوص دراساتهم للإيقاع الشعري والعروض. فموسيقى الشعر هي مجموعة من العلامات، وتشكيلاتها تمثِّل شفرات فنيةً ذات وظيفة فنية يعرفها السامع؛ ولذلك فإن تعديلاتها وتحويراتها لها معانٍ لا تنفصل عن دلالات الألفاظ وتشترك في صَوغ المعنى العام للعمل الفني. فإذا لجأ الشاعر إلى ترتيب أصوات كلامه ترتيبًا غريبًا غير مألوف، استطاع أن يقطع disrupt الصلة التقليدية بين الدال signifier والمدلول signified؛ أي بين الكلمة ومعناها، ومن ثم أصبح معنى العمل الفني ثمرةً من ثمار التنظيم الداخلي؛ أي «البناء» الداخلي للعمل لا للواقع الكائن خارج القصيدة مثلًا. ولذلك كان أصحاب هذه المدرسة يُولون الأولوية للنص نفسه باعتباره مجموعات من العلامات، وهي إذا كانت تفتقر إلى كِيان مستقل عن الواقع، فالواقع أيضًا ليس له كِيان بدونها، وهي تؤدِّي وظيفةً مشابهة لوظيفة الواقع باعتباره هو الآخر مجموعة من العلامات، وكلما ازداد وعينا بهذا كنا، في رأيهم، أقدرَ على اكتساب الوعي بالواقع وباللغة باعتبارها أشد أدوات المعرفة الإنسانية hurman cognition تنوُّعًا، وأقدر أدوات التواصل أيضًا.

الفصل السادس

مدرسة موسكو-تارتو

واستمرَّت الحركة الأوربية من خلال الهجرة والتفاعل والترجمة، فنحن نلاحظ انتقال مفهومات معيَّنة من بلد إلى بلد، ثم تطويرها وتوسيع نطاقها على ضوء العلوم الحديثة. وأحيانًا كانت المصطلحات تُنقل كما هي دون تغيير في الألفاظ (إلا في حدود ما تقتضيه كتابتها بحروف مختلفة)، ثم تُضاف إليها معانٍ جديدة، وكان العاملان الأساسيان اللذان ساهما في تعديل هذه المصطلحات هما تطوُّر علوم اللغة (اللغويات) وظهور الكمبيوتر؛ أي ما يُترجَم في الأمم المتحدة باسم «الحاسب الآلي» (وما هو بآلي بل إلكتروني)؛ ممَّا أدَّى إلى ما يسمَّى بوضع النماذج (الذي سوف نناقشه في الصفحات التالية)، وتبسيط مناهج التحليل استنادًا إلى اللغة الثنائية binary للكمبيوتر التي ترتبط ارتباطًا وثيقًا، من الناحية الفلسفية، بمدرسة التحليل اللغوي الحديثة الرامية إلى التفرقة بين الصحة والخطأ في التعبير استنادًا إلى فكرة الإثبات (أو الموجب positive) والنَّفي (أو السالب negative)، وهي الفكرة التي تَدين بتطويرها إلى الفلسفة الرياضية التي كان برتراند راسل ووايتهيد وفتجنشتاين من كبار رُوَّادها. ولذلك كان الروس من أوائل من طبَّقوا هذه الفكرة في الأشكال الأولى للكمبيوتر، وكانت آلة السيجما sigma (التي تشير إلى حرف من حروف اللغة اليونانية) المبسَّطة التي وضعوها في أواخر الأربعينيات من أوَّل نماذج استخدام اللغة الثنائية في الإشارة إلى شتَّى المعاني، حتى نمت شفراتها وتكاملت وأصبحت لغة الكمبيوتر التي نعرفها اليوم.

ولا يجب أن نخلط بين هذا الاتجاه وما يسمَّى بالسَّيبرنطيقا cybernetics؛ أي علم نظم التَّحكُّم (البشري أو الآلي)؛ فهذا العلم تعريفًا هو علم الدراسة المقارِنة لنظم التحكُّم البشرية، مثل المخ والجهاز العصبي، والنظم الإلكترونية. وقد وُضعت الكلمة أول الأمر عام ١٩٤٨م، مشتقةً من اليونانية kybernetes بمعنى موجِّه دفَّة السفينة أو

قائدها، وفي عام ١٩٦١م وُضعت كلمة أخرى مشتقة منها هي cybernation لتشير إلى استخدام أنظمة الكمبيوتر المعقَّدة في العمل وفي المصانع الكبرى، كما هو الحال الآن.

واللغة الثنائية أو النموذج الثنائي معناه وضع وحدات تتضمَّن التقابل بالموجب والسالب، بحيث تصبح رموزًا متفاوتة التعقيد، وتشكِّل فيما بينها لغةً كاملة الأعضاء، قادرةً على احتواء جميع العلامات signs الممكنة في اللغة المنطوقة والتعابير المخطوطة (أي بالخط) أو التي يعبَّر عنها باللون والمساحة. وأنا أذكر هذا عرضًا (باعتباره معجزة الكمبيوتر) بسبب ارتباطه بالعلوم البحتة؛ أي العلوم النظرية الخالصة (مثل الرياضة البحتة pure mathematics) التي أصبحت أُسس العلوم الطبيعية، والتي أثَّرت في الخطوة التالية في التفكير النقدي خصوصًا فيما اتُّفق على تسميته بمدرسة موسكو-تارتو.[١]

ومن المجالات التي طرقتها هذه المدرسة مجال السيميولوجيا semiology؛ أي علم العلامات، أو السيميوطيقا semiotics، وهو عادةً ما يتضمَّن علم التراكيب syntactics، وعلم دلالة الألفاظ semantics، وعلم تداول الألفاظ في سياقات مختلفة، أو التداولية pragmatics. واللفظة مشتقة من اليونانية sema بمعنى علامة أو رمز، وهي وثيقة

[١] استند عمل مدرسة موسكو-تارتو (وتارتو هي عاصمة إستونيا) على نَفَر من العلماء السوفييت، وسوف أكتب أسماءهم بالصورة التي كتبها هنريك باران أستاذ الأدب الروسي بجامعة نيويورك؛ من أمثال:

فاتسلاف إيفانوف Vjaceslav Ivanov، وفلاديمير توبوروف Vladimir Toporov، وميخائيل جاسباروف Mikhail Gasparov، وإليعازار ميليتنسكي Eliazar Meletinskij. وفي جامعة تارتو في إستونيا يوري لوتمان Jurij Lotman، وزارا مينك Zara Minc، وإيجور تشيرنوف Igor Cernov وكانت في نشأتها تدين لتراث عدد من كبار المفكِّرين الروس الذين أعادت دراستهم إلى الحياة مثل ميخائيل باختين Mikhail Bakhtin، وأولجا فريدنبرج Olga Freidenberg، وبافل فلورنسكي Pavel Florenski، وغوستاف شبيت Gustav Spet، وفلاديمير بروب Vladimir Propp، وبيتر بوجاتيريف .Peter. Bugatyrev

وأثناء السبعينيات والثمانينيات هاجر بعض كبار رجالها إلى الغرب (مثل ألكسندر بياتيجورسكي Aleksandr Piatigorskij، وبوريس أوجيبنين Boris Ogibenin، وبوريس جاسباروف Boris Gasparov، وديمتري سيجال Dimitrij Segal. ومع ذلك ظلَّت الحركة قائمةً بفضل شباب الباحثين، بل لا تزال حافلةً بالنشاط العلمي والثقافي، وإن كانت العوامل السياسية (وخصوصًا انفصال إستونيا عن روسيا) قد أثَّرت على وحدتها وتماسكها.

الصِّلة في اللغات الهندية الأوربية بمادة ذياء dhya (أو زياء أو ضياء) بمعنى يرى أو الرؤية أو الضياء! وقد اتخذت غنة التصريف (التنوين) في السنسكريتية فأصبحت ذيامن – ذياءن – (ضيامن) dhyaman بمعنى الفكر؛ ولذلك يجب ألَّا نتسرَّع فنربطها بالسيمياء العربية (انظر مقدمة ابن خلدون، ص١١٥) وإن كان اشتقاقهما واحدًا، مع أن المعجم الوسيط يساوي في آخر طبعة بين السيماء والسيمياء والسيما، ولا يورد إلا شاهدًا واحدًا هو «سيماهم في وجوهم»؛ أمَّا ابن خلدون فهو يشير إلى السيمياء بمعنى الرجم بالغيب: «كان شيوخنًا ينقُلونها عن شيخ المغرب في هذه المعارف من السيمياء وأسرار الحروف والنجامة ... وهذه كلها مدارك للغيب غير معزو إلى أرسطو ... ومن هذه القوانين الصناعية لاستخراج الغيوب ... إلخ» (١١٥-١١٦).

وعلى أي حال فإن تعريب السيميولوجيا والسيميوطيقا مقبول وشائع، ولا حاجة بنا إلى العودة إلى مادة عربية قديمة لاشتقاق جديد، أو لاستعمال «السيمياء» إلا إذا أقرَّنا عليها المجمع أو أساتذة العربية. والمدرسة التي نحن بصددها توسَّعت في تطبيق المناهج العلمية المستندة إلى النظام الثنائي الذي ذكرته، وكانت أهم ملامحها هي النظرة الشاملة التي أتاحت ضمَّ تراث الشكلية الروسية إلى المذهب البنيوي، ونظرية النظم، والنظرية الثقافية، والفولكلور، وعلم الأساطير، والسيميوطيقا، وعلوم اللغة الحديثة، ونظريات الإعلام والسيبرنطيقا. وكان عملها يتميَّز بما يلي:

(١) تركيزها على الحقائق الملموسة concrete facts، وخصوصًا تحليل الأعمال الأدبية التي لم تُدرَس من قبل، والظواهر الثقافية.

(٢) مرونتها flexibility، وتطويع نفسها للواقع الأدبي pragmatism، وانفتاحها openness على كل تياراته؛ إذ لم تقتصر على مفهوم واحد لفن الشعر ونظرية الأدب.

(٣) تطوير إطارها النظري theoretical framework.

وكانت في المرحلة الأولى (حتى منتصف السبعينيات) تعتمد منهجًا في البحث methodology يقوم بصفة أساسية على النموذج model الذي قدَّمته اللغويات البنيوية structuralist linguistics (وخصوصًا على أيدي سوسير وتروبتزكوي Trubetzkoy وجاكوبسون) وتطبيق مفاهيمه الأساسية على نطاق واسع مثل ألوان التقابل بين الطاقة اللغوية langue والكلام المنطوق parole، وبين الشفرة code والرسالة message، وبين التزامن أو الآنية synchrony والتوالي الزمني أو التعاقب الزمني diachrony، وبين

المميَّز marked وغير المميَّز unmarked، وهذه مفهومات قد تتضاد وقد تجتمع في الأعمال الأدبية، وسوف نناقش كلًّا من هذه المصطلحات الأدبية وترجماتها في الفقرة التالية.

وما دامت «العلامات» بالمعنى الذي سبق تحديده، هي التي تؤدِّي الدور الأساسي في الأنشطة الإنسانية التي لا تتوسَّل باللغة وإن كانت ذات وظائف مماثلة لوظيفة الأدب؛ فقد أدرجتها المدرسة في مجال الدراسة الحديثة مثل الفولكلور والأسطورة والأفلام، بل وغير ذلك من الأنشطة الثقافية، ولكنها قالت إنها نماذج ثانوية للأبنية الأدبية أو إنها، بتعبير أحد رُوادها «نظم ثانوية (لوضع) النماذج» secondary modelling systems (وسوف يلاحظ القارئ أنني تجنَّبت استخدام الفعل المستخدَم في الكتابات العلمية الحديثة ترجمةً للكلمة الوسطى في المصطلح الإنجليزي وهو «نمذج» والاسم منه؛ أي النمذجة، ابتغاء التبسيط). ووصفها بعض أصحاب المدرسة بأنها لغة language، وقالوا إنها مبنية على أُسس اللغة الطبيعية natural language؛ أي اللغة التي يتكلَّمها الإنسان ويكتبها، في مقابل اللغات الرمزية الموضوعة مثل لغة مورس Morse المستخدَمة في التلغراف ولغة الكمبيوتر.

المصطلحات الجديدة

لنتوقَّف عند هذه المصطلحات لنرى كيف ترجمناها ولماذا؟ ولنبدأ بأول كلمة في الفقرة السابقة، وهي methodology، وقد تُرجمت «بمنهج البحث»، والمعنى الأدق علم مناهج الأبحاث، وهي عبارة طويلة، وإخواننا المترجمون في الأمم المتحدة وجدوا لها حلًّا هو المصدر الصناعي فترجموها بـ «المنهجية»، وهو كما ترى، ليس بحل على الإطلاق؛ فالمصدر الصناعي معناه الصفة أو الحالة المرتبطة بالاسم أو المجرَّدة منه (بمعنى المشتقة منه)، كقولك «المذهبية» أي صفة اتباع مذهب ما، عند الإشارة إلى التفرقة بين الفيلسوف المذهبي systematic philosopher وغير المذهبي؛ فالمذهبي هو من له مذهب فلسفي؛ أي system، وكقولك «أدبية» الأدب؛ أي الصفات التي يتصف بها الأدب وتشكِّل جوهره الأدبي أو «حالته» الأدبية، انظر القسم الأول). ومن هنا فإن المنهجية هي صفة أو حالة اتباع منهج ما، وهذا غير المقصود. وفي مثل هذه المصطلحات نرجع إلى العُرف والاستعمال والتواتر conventions/usage/frequency على الترتيب، فنرى الكُتَّاب دائمًا ما يستخدمون methodology بمعنى method of approach؛ أي

منهج التناول أو المعالجة، وعلى هذا لا نكاد نلحظ فروقًا بين الكلمتَين الإنجليزيتَين في الاستعمال، رغم اختلاف الدلالة البنائية والمعجمية.

والكلمة الثانية هي model، وهي تشترك مع mode في الأصل اللاتيني modus بمعنى مقياس أو طريقة أو أسلوب، وتختلف عنها اختلافًا كبيرًا في أنها أصبحت تعني النموذج بالمعنى الحديث، وفي شتى السياقات، وهي: (أ) صورة مصغَّرة لشيء أو تمثيل لمشروع أو لشخص أو لبناء أو لفكرة عامة أو خاصة miniature representation. (ب) من يوصف بأنه نموذج للأخلاق الفاضِلة أو للأستاذ المتفاني في عمله مثلًا paragon. (ج) أسلوب style اتسمت به صناعة أو فن، مثل نموذج عام كذا من الكتابة أو السيارات أو الأبواب! (د) النموذج الذي يرسمه الفنان — مهما كان — أو يصوِّره (الموديل المصرية)، والمشكلة في هذه الكلمة أنها تستعصي على اشتقاق فعل من لفظها، إلا إذا قسناها على الرباعي في الكلمة الفارسية المعربة «هندسة» (من هنداز)؛ أي «يهندس»، فاقترحنا كلمة «ينمذج» وهي ثقيلة الوقع، بل إنها غير صالحة لجميع استعمالات الفعل التي لا تتفق في كل حالة مع معنى الاسم. وأنا أرجئ مشكلة ترجمة الفعل لأن همي هو المصطلح الأدبي البنيوي model.

الكلمتان التاليتان هما synchrony وdiachrony، فالمصطلح الأول واضح؛ فـ «التزامن» أو «الآنية» معناه الاتفاق في الزمن أو الوجود في زمن واحد أو في آنٍ واحد؛ أي افتراض اشتراك جميع العناصر اللغوية في زمن واحد معنًى ومبنًى ومغزًى؛ فهي قريبة من كلمة simultaneous ويسيرة الفهم، ولكن معناها هنا مهم لأنها ارتبطت بمذهب معيَّن في علم الألسنة الحديث هو اللغويات التزامنية synchronic linguistics، وهو الذي يحلِّل تركيب لغة أو لغات باعتبارها ثابتةً في الزمن؛ أي رصدها عند مرحلة معيَّنة من مراحل تاريخها.

والواقع أن معظم الدراسات اللغوية التي استوردناها من الغرب تزامنية النظرة، بمعنى أنها تفترض ثبات لغة من اللغات عند مرحلة معيَّنة لدراستها، وربما كان هذا ما أغرى الدارسين لدينا بالتركيز على العامية المصرية لأنها تحقِّق هذا المفهوم. وقد دعا سوسير إلى الاهتمام بالمستوى «التزامني» أو الآني، واتبعه جمهور دارسي اللغويات، وإن كان غيره قد دعا أيضًا إلى الجمع بين النظرتَين، «التزامنية» أو الآنية، والأخرى التي تأخذ في اعتبارها التغيُّرات التي طرأت على التراكيب والألفاظ على مر الزمن diachronic. وقد ترجمت الاسم منها «بالتوالي أو التعاقب الزمني»، وهو تعبير غير دقيق. فالاشتقاق

هنا واضح لأن dia «صدر» أو بادئة prefix يونانية بمعنى من خلال أو عبر (ويُظن أنها مشتقة من الجذر disa بمعنى الانفصال، أو الجذر الموجود أيضًا في أسرة اللغات الهندية الأوربية dis بمعنى اثنَين)، وchronos كما هو معروف تعني الزمن. والمعنى في نظري أقرب ما يكون إلى «عبر الزمنية»، والأفضل أن نضيف إليها صفةً تفيد التغيُّر؛ فهذا هو الذي ترمي إليه الكلمة، ويرمي إليه سوسير Saussure.

وأظن أننا أبناء العربية أقدر من سِوانا على تطبيق هذه النظرية، ومحاولة التحليل اللغوي للأدب من الزاويتَين «التزامنية» أو «الآنية» و«عبر الزمنية»، فإذا رصدنا استعمال شاعر لمجموعة من الكلمات تغيَّرت معانيها عبر الزمن، أو إصراره على تشكيل بناء داخلي من هذه الكلمات التي تقيم علاقات مع فترة أو فترات من الماضي، أصبح البناء الداخلي «عبر الزمن» بنيانًا جديرًا بالرصد وبالمقابلة بينه وبين سائر الكلمات المجاورة لها في الزمن، أو المعاصرة. وقس على هذا استعمال أبنية للجمل لم تعد مألوفةً ومزجها بالأبنية المألوفة، وخصوصًا عندما يمزج كاتب بين التعابير العامية التي ترجمها إلى الفصحى (مثل عبد الرحمن الشرقاوي: «جاءك خابط» في الحسين ثائرًا، ص٧)، وبين تعابير الفصحى العريقة، أو بين هذا وذاك جميعًا لتحقيق أغراض فنية أو غير فنية، ولغة جمال الغيطاني لم تُدرس إلا دراسةً واحدة من هذا اللون (البشير القمري).

أمَّا الكلمتان الأخيرتان marked وunmarked فهما من أعقد ما يتصدَّى له الباحث أو المترجم؛ لأنهما مستمدَّتان من الدراسات اللغوية المحضة، والفعل to mark بهذا المعنى لم يدخل معاجم اللغة حتى عام ١٩٩٤م. أمَّا معناه الأصلي في اللغويات فهو أي وسيلة — لفظًا كانت أو تركيبًا أو علامة فصل — تؤكِّد معنًى معيَّنًا أو بناءً معيَّنًا أو صفةً من صفات الأسلوب؛ فتكرار الكلمة توكيد لفظي ينتمي إلى هذا اللون، وكذلك زيادة صفة توحي بالترادف، أو قطع الجملة واستئنافها، أو إضافة ما يوحي بالربط أو القطع بين الجمل، إلى آخر هذه «الصفات» التي تكتسي بها بعض أجزاء الحديث وتخلو منها أجزاء أخرى. وربما كان ذلك سبب تعريفي لها بأنها مميَّزة، وترجمة marked بالمميَّز، ولكن ذلك، كما هو واضح، لا يشفي الغليل. والواقع أن كلمةً أخرى مثل «الموسوم» أو «المؤكَّد» لن يحالفها التوفيق؛ فالموسوم ستوحي بالموصوم، والمؤكَّد ستقتصر على التأكيد، وهو باب واسع لا نُريد أن نفتحه الآن.

وليت أرباب علوم اللغة لا يضنون علينا بآرائهم في ترجمة هاتَين الكلمتَين العسيرتَين، خصوصًا بعد أن دخلتا مجال النقد الأدبي ولم تعودا مقصورتَين عليهم؛ ففي النقد

الأدبي نستخدم الكلمة الأولى بمعنى «المبرَّز»؛ أي الذي يعمد الكاتب إلى إبرازه، وكثيرًا ما نرى في المسرح حِيَلًا تُعين المخرج على إبراز ما يراه بارزًا في النص بترجمة المكتوب إلى مرئي ومسموع (بالموسيقى مثلًا). فالصمت في مسرحيات هارولد بنتر Harold Pinter من وسائل الإبراز؛ أي إن الحديث عندما تتلوه فترة سكوت silence يصبح بارزًا، وقد يصاحب ذلك سكون في الحركة، وقد يصاحبه، على العكس من ذلك، فورة في الحركة! وما يسمَّى في التصوير الزيتي painting (أو غير الزيتي) بالتقديم إلى صدر اللوحة foregrounding (التصدير؟) (وهو تعبير انتقل إلى علم اللغة والأساليب stylistics) نوع من الإبراز، وكذلك يفعل الكاتب، وكذلك يفعل المخرج. أمَّا العكس unmarked فقد سبقت ترجمتها بالخفوت أو الخافت، استعارةً من الصوت، وربما كانت تفي بالغرض في النقد الأدبي، ولكنها لا تفي بالغرض قطعًا في علوم اللغة وعلم الأساليب. هل تُترجَم «بالغُفْل»؟

وهكذا ذكر أصحاب المدرسة، استنادًا إلى هذه الأفكار المستمدَّة من تُراث البنيوية، أن الباحث يستطيع إذا أراد أن يضع معجمًا lexicon (أي مجموعةً من المفردات والتعابير) الخاصة بكل نظام، ويقصد به هنا بطبيعة الحال مجموعةً من العلامات والمعاني المرتبطة بها، وأجرومية grammar؛ أي قواعد الربط بين هذه العلامات combinatorial. ونجد في بعض الدراسات التي صدرت في تلك الفترة توصيفًا للنظم السيميوطيقية البسيطة مثل نظام علامات المرور على الطرق road signs، وقواعد تفسير رموز الخرائط cartomancy، أو الأنواع المعيارية في الفولكلور paremiological genres، وغير ذلك (ولم تترجم الدراسة التي كتبها بيرمياكوف Permijakov بالروسية عام ١٩٧٠م في هذا الباب حتى الآن). وكان يكمن خلف هذه الجهود الإحساس بأن توصيف الأعمال الأدبية التي تتسم بمزيد من التعقيد، مثل الرواية، لن يختلف كثيرًا، على صعوبته، عن هذا المنهج، وإن كان يقتضي وضع لغة خاصة للحديث عن اللغة، أو لغة وراء اللغة metalanguage، ولكن التفاؤل الذي ساد أولًا سرعان ما تبدَّد وذاب في أواخر السبعينيات عندما تحوَّلت جهود المدرسة وانحرفت عن «النموذج اللغوي» linguistic model، وأصبح كثير من علمائها يتناولون النص text بكل ما فيه من ظواهر بدلًا من التركيز على الشفرة. وإذا كانوا قد استمروا في استعمال نفس المصطلحات فإنهم في الحقيقة لم يأتوا «باللغة وراء اللغة» المنشودة، بل اتجهوا (وهذا في رأيي اتجاه طبيعي للمدرسة) إلى الثقافة باعتبارها آليةً معقَّدة complex mechanism جديرة بالدراسة.

وأنا أستخدم تعبير آلية هنا عامدًا بسبب شيوعها في السياقات السياسية، وإن كنت أفضِّل كلمة «جهاز»، ولا يختلف معنى جهاز، أيًّا كان المقابل له بالإنجليزية عن معنى mechanism، كقولك linguistic apparatus أو critical apparatus، وكان المصدر الصناعي في اللغتَين يقتصر استعماله قبل شيوع الكلمة في السياقات السياسية على المذهب الفلسفي الذي يقول بأن جميع ظواهر الكون، وخصوصًا نشأة الحياة على الأرض، يمكن تفسيرها باعتبارها مادةً تخضع في حركتها لقوانين الطبيعة. ولذلك فالآلية تعني أيضًا the mechanical philosophy وشيوع المعنى الجديد؛ أي «الجهاز» الذي تتضافر أجزاؤه في العمل يرجع إلى النظرة الكلية holistic التي اتسم بها عمل هذه المدرسة.

ولا بد أن نشير إلى أن المعنى السياسي الجديد لا يستلزم وجود جهاز يتكوَّن من أجزاء؛ فقد تكون «الآلية» مجرَّد وسيلة أو أداةً لتنفيذ شيء ما، بل وقد تشير في السياسة إلى اتفاقية أو معاهدة أو حتى إلى شخص واحد، ولكن معنى الثقافة لدى المدرسة هو «الجهاز المعقَّد» مثل جهاز الساعة الذي يتضمَّن عجلات متحرِّكة ومتداخِلة. وقد أغرى على هذا التصوُّر وجود شفرات عديدة في كل ثقافة، وهي متحرِّكة ومتداخلة، وكثيرًا ما تدور في عكس اتجاه بعضها البعض، أو تتسم بالتناقض والتصارع، ومن ثم أضافت المدرسة إلى مجالات دراستها العوامل النفسية والاجتماعية، وما يسمَّى بالظواهر اللغوية العصبية neurolinguistics التي تؤدِّي إلى إيجاد ثقافة من الثقافات، أو الحفاظ عليها preservation، أو تحوُّل أشكالها transformation.

الأَوْجِيَّة أم الأَقَمِيَّة؟

وقبل أن نستطرد إلى موقف البنيوية التي دعت إليها هذه المدرسة من الشعر، يجدر بنا أن نناقش ترجمة مصطلح يُعتبَر نموذجًا لِمَا يمكن أن ينشأ من مشكلات عند ترجمة المصطلح الأجنبي بمعنى اللفظ لا بدلالته الاصطلاحية، ألَا وهو ما يسمَّى ب «الأوجية» (مصدر صناعي من الأوج)، ترجمةً لكلمة acmeism. فالكلمة الأجنبية دخلت الروسية من اليونانية acme بمعنى قمة أو ذروة أو الحد الأقصى، وكانت علمًا على مدرسة في الشعر الروسي في أوائل هذا القرن (من أهم شعرائها الشاعرة «أنا أحمدوف»، ١٨٨٩–١٩٦٦م)، وكانت المدرسة تنادي بالوضوح والدقة، والاتجاه إلى إحكام الصنعة، واعتبار الشعر حرفةً فنية (لا بمعنى «أدركته حرفة الأدب»)، وكان مثلها الأعلى هو

الحذق والمهارة، فهل يمكن أن يفهم ذلك من تعبير «الأوجية»؟ وهل نقبل الاحتجاج بأن الكلمة الأجنبية لا توحي بكل هذه التفاصيل ولا بد من شرحها كذلك في النصوص الأجنبية؟ وإذا شئنا أن نختار من بين أهم هذه الصفات صفة الوضوح مثلًا — فهل تكفي؟ وربما اخترنا ما هو أهم وهو فن الصنعة — فماذا نقول؟ مدرسة الحرفة؟ الحرفية؟ وما حدود إجادة الحرفة؟

الواضح أن هذه أسئلة تتطلَّب التفكير لأنها تتعلَّق بالقضية والمنهج، وربما خرج علينا من يفضِّل تعريبها بلفظها فيقول «الأَكَمِيَّة»، وقد يشجِّعه على ذلك إيحاء الكلمة بالأكمة أي بالتل، ومعنى الارتفاع وارد فيه، فإذا خشي إيحاء الكلمة بالمأكم والمأكمة فربما أحال الكاف قافًا، فأصبحت «الأقمية»!

على أي حال كانت هذه المدرسة تدعو إلى الاهتمام بتراث «الأوجية»، واهتمَّ بها عدد من الدارسين؛ من بينهم توبوروف، وسيغال، ويوري ليفين Jurij Levin، والأستاذة تاتيانا سيفايان، ورومان تيمنتشيك Roman Timencik، وجبريل ليفنتون Gavriil Levinton. وكذلك اهتمَّت بدراسة الحركة الرمزية، وكانت رائدة هذه الدراسات هي الأستاذة زارا مينك التي تُوفِّيت عام ١٩٩٠م.

مفهومات لغوية

ونعود إلى مصطلحات البنيوية لدى هذه المدرسة التي وجَّهت اهتمامها في مجال فن الشعر إلى بعض النصوص المحدَّدة، ورأت فيها مراتب هرميةً hierarchies أو مستويات بعضها فوق بعض، وابن خلدون يسمِّيها التدرُّج، والمحدثون يسمُّونها المراتبية، هي المستويات الصوتية phonic، والإيقاعية rhythmic، والنحوية grammatical، وقامت بدراسة كل منها على انفراد ثم بالجمع بينها، وأجازت هذا الفصل، وقد صدرت في السبعينيات ترجمات لبعض مؤلَّفات جاكوبسون في هذا المجال (انظر قائمة المراجع)، أفادتنا في التعرُّف على مفهوم هذه الدراسة وأُسس هذا التحليل. وسوف نكتفي بمقال كتبه لوتمان ضمن مجموعة من المقالات التي صدرت ترجمتها الإنجليزية عام ١٩٧٦م بعنوان «تحليل النَّص الشعري»، وهو يؤكِّد فيه ما يتردَّد في سائر مقالاته المستفيضة، ويمكن تلخيصه فيما يلي:

تعتمد الوظيفة الشعرية poetic function (أي إحداث القصيدة تأثيرها إذا كانت قصيدةً ناجحة) على وجود شبكات networks من العناصر المتعادلة equivalent أو

المتشابهة similar أو المتوازية parallel؛ أي الوحدات المتماثلة في تركيبها؛ مثل الإيقاعات العروضية prosodical rhythms أو غير العروضية، أو مثل أبنية الجمل، أو الألفاظ، أو أصوات الألفاظ، أو أشكال التعابير المجازية، وما إلى ذلك، ممَّا يمكن الربط بينه في شبكة واحدة؛ أي إقامة علاقات تَعادُل تجعل منها وحدات متميِّزة. وعلى ذلك يمكن للناقد اكتشاف عدة شبكات في القصيدة أو المسرحية الشعرية، وترتيبها ترتيبًا هرميًّا، بحيث يكون بعضها فوق بعض، كيما يستدل على نوع الأفكار التي يُطل الشاعر منها على الحياة، ونحن نسمِّيها «الرؤية»؛ أي vision، أو ما يسمَّى بالنموذج الفكري paradigm أو النماذج الفكرية، وكذلك العلاقات الداخلية بين الوحدات اللغوية المختلفة (syntagms/syntagmatic)، ثم على ألوان التضاد والتقابل والتعارض التي يستمد العمل الشعري منها وجوده بصفة عامة.

وبالإضافة إلى دراسة دلالات اللغة على هذا المستوى الأفقي؛ أي داخل كل بيت من أبيات القصيدة intralinear، وعلى المستوى العمودي؛ أي فيما بين الأبيات interlinear، وفيما بين الفقرات الشعرية interstrophic، وهي الأبعاد dimensions المألوفة لأي عمل شعري، اهتمَّ لوتمان مع زملائه، بل ركَّزوا على آثار العوامل الخارجة على النص extratextual factors في بنائه؛ أي تساءلوا عن الآثار الجمالية aesthetic effects الناشئة عن علاقة النص ككل بغيره من النصوص في دورة شعرية ما cycle، مثل الرومانسية أو الرمزية وما إلى ذلك، أو في المجموعة الشعرية التي نُشر فيها، في ديوان واحد أو في دواوين كثيرة في الأعمال الكاملة، أو بالنسبة لأشعار معاصريه الذين ينتمون إلى مدرسة واحدة أو إلى عدة مدارس. وفي ذلك اعتمد لوتمان وزملاؤه على توسيع مفهوم النص بحيث يسمح بمناقشة الروابط الثقافية بينه وبين غيره، وتشابك «العلامات» الواردة فيه مع «علامات» غير شعرية في سياقات أخرى وفي مجالات أخرى غير الأدب والفن؛ ممَّا يجعل منهجهم أقرب إلى «السيميوطيقا» منه إلى البنيوية الخالصة.

وقبل أن نتناول ترجمة هذه المصطلحات يجدر بنا أن نُجمل دوائر اهتمام هذه المدرسة حتى عام ١٩٨٧م (لم أتمكَّن من الحصول على نماذج لاحقة)، وهي: إيقاع النظم verse rhythm، وقيل إن أصحاب المدرسة استطاعوا تطبيق نظريات اللغويات التوليدية generative theory على الإيقاع في كتاب صدر بالروسية عام ١٩٨٩م؛ والمعجم الشعري poetic lexicon؛ وأخيرًا علاقات التناص intertextual relations، ومعناها هنا اكتشاف نصوص دفينة subtexts داخل النصوص الظاهرة. وقد ركَّز أصحاب

المدرسة في أواخر السبعينيات وأوائل الثمانينيات على دراسة التراث الشعري «للأوجية» وانتهَوا إلى أنه لا يمكن فهمه دون النصوص الدفينة فيه.

المصطلحات الجديدة

ولن نتوقَّف طويلًا عند مصطلحات لوتمان فمعظمها مستقًى من البنيوية الراسخة ومألوف، وإن كان يلزم التفريق بين التعادل والتشابه والتوازي، وكلها كلمات يسيرة المأخذ ولا خلاف عليها، وإن كان التشابه والتوازي من وسائل التعادل في الواقع. فالمقصود بالتشابه درجة من التقارب قد تصل إلى التطابق، والصفة هي identical، مثل استخدام الكلمة نفسها أو مترادف لها بحيث يصعب التفريق بينهما. والمقصود بالتوازي استخدام أبنية فعلية أو اسمية متوالية، أو إيقاعات تتضمَّن كلٌّ منها حروفًا لينة مثلًا في نفس المكان من التفعيلة (الخيل والليل والبيداء … إلخ، حيث تقع الحروف الساكنة الستة الأولى على لام فياء على التوالي في التفعيلتَين الأُولَيَين ثم السبب الأول من الثالثة من البسيط). والتعادل يعني عمومًا استواء الكِفتَين في القيمة الصوتية مثلًا وإن اختلفت الحروف، أو تعادل صور الانقباض والانبساط أو الكلمات الدالة عليهما، أو تعادل الأوزان نفسها من حيث استخدام الزحافات والعلل (ريان الصفحة والمنظر، ما أبهى الخلد وما أنضر) (فإذا كان أصل المتدارك هو فاعلن، فإن شوقي يستخدم علة القطع في كل تفعيلة والزحاف — الخَبْن — في الثالثة من كل شطر). وكل هذا أقرب إلى التوازي منه إلى التماثل؛ فتكرار النَّمط مع اختلاف الحروف — أي دون شبه بينها — صورة من صور التعادل، وكذلك استخدام عناصر من مصادر مشتركة تُوجِد روابط بين الأبنية والإيقاعات أو الألفاظ مثل الانتماء إلى دائرة عروضية واحدة عند الخروج من بحر إلى بحر، وإن كُنا لا نسمح في العربية رسميًّا بالخروج من بحر إلى بحر في قصيدة غنائية ولو كانا من نفس الدائرة.

ويلاحظ القارئ أنني لم أُترجِم كلمة syntagm والصفة منها، والسبب هو أنني أخشى أن يكون لوتمان قد استخدمها في غير المعنى المألوف في علم اللغة، وعلى أي حال فمعنى المصطلح هو «الارتباط اللفظي»، وقد شرحته دون إسهاب، وهو جدير بالإفاضة؛ لأن كتابًا صدر في العام الماضي ١٩٩٤م من تأليف عالم لُغويات أسترالي هو هارلاند Harland يناقش هذا الترابط أو الارتباط اللفظي في مئات الصفحات، فهو في نظره (وهو مؤلف كتاب «البنيوية الفوقية» ١٩٨٩م)، مفتاح لبعض مُعضلات علم دلالة الألفاظ.

ونظريته باختصار هي أنك إذا أضفت كلمات إلى الكلمة تضاءل معناها بدلًا من أن يزداد، وهو يبيِّن كيف أن الاسم إذا أُضيفت إليه الصفة انحصرت دلالته في دائرة أضيق، فإذا أضفت صفةً أخرى ازداد ضيق الدائرة، فإذا أضفت الفعل ... إلخ، انحصرت دلالتك إلى أبعد ما يكون عن نقطة البداية؛ أي أن زيادة الألفاظ تؤدِّي إلى تقليص المعنى لا توسيعه (انظر في المعجم مصطلح: syntagmatic and paradigmatic).

ونأتي بعد ذلك إلى مصطلحات تبدأ بالصدر (البادئة) – intra ومعناها داخل، والبادئة –inter ومعناها بين، ومن ثم نستطيع بسهولة ترجمة intralinear «داخل الأبيات» (حيث إن line of verse هو بيت من الشعر وقد يكون في سطر واحد monostich أو في سطرَين distich)، وترجمة interlinear بين الأبيات (بعضها والبعض)، وكذلك intertextual فيما بين النصوص (بعضها والبعض)، وإن كان المُحدَثون قد ترجموها بـ «التناص» ومنهم متخصِّصون في اللغة العربية، فلا بد أن نقبلها باعتبارها مصطلحًا جديدًا، وهي كلمة لاقت القَبول وجرسها طريف. ولكن exratextual تعني خارج النص، على عكس intratextual التي تعني داخل النص. ويبقى بعد ذلك interstrophic، ومعناها فيما بين الفقرات الشعرية إذا كانت القصيدة تتكوَّن من فقرات stanzas؛ فالأصل في كلمة strophe في اليونانية هي التفات الجَوقة chorus أو حركتها عند بداية حديثها، ومن هنا استعيرت لبداية فقرة جديدة، ومنها كما هو معروف antistrophe (أي حديث الجَوقة المقابل).

المصطلح الذي أُحس أنني خرجت فيه عن المألوف هو ترجمة subtext بالنص الدفين، بدلًا من النص التحتي، ليس لأنني أكره كلمة «تحت»، ولكن لأنني أحتفظ بها لترجمة الصدر أو البادئة infra الموجودة في infrastructure البنية التحتية، وحتى في الفيزياء نجد الأشعة تحت الحمراء infrared light. وربما كان الأهم من ذلك ما أحسسته أن صفة الدفين أصدق من «التَّحتي» في إبراز المعنى المقصود؛ فالنص الدفين لا يوجد للرائي «تحت» النص «الفوقي»، ولكنه خبيء لا تبصره العين، ولا بد من إعمال الذهن لاكتشافه، مع الحدس الفني طبعًا، وقد يكون نصًّا واحدًا أو نصوصًا دفينة كثيرة، كما هو الحال في الدراما.

الفصل السابع

البنيوية في الغرب

وصلت البنيوية إلى ذروتها، باعتبارها منهجًا للتحليل ونظريةً للأدب، في فرنسا إبَّان الستينيات، كما هو معروف، في كتابات رولان بارت Roland Barthes وجيرار جينيت Gerard Genette، وأ. ج. جريماس A. J. Greimas ورومان جاكوبسون، وتزفيتان تودوروف، ثم انتقلت إلى النقد الأمريكي. ومن العسير وضع حدود للصورة التي اتخذتها البنيوية في الغرب، باعتبارها امتدادًا للتفكير النقدي الأوربي الذي لم يتوقَّف منذ بداية القرن العشرين؛ لأنها سرعان ما تحوَّلت إلى ما يسمَّى بحركة «ما بعد البنيوية» post-structuralism، والتي كثيرًا ما يصوِّرها أربابها باعتبارها معارضةً للبنيوية الأولى، وإن كانت في الحقيقة تطويرًا طبيعيًّا لأفكارها وتنقيحًا لكثير من مفاهيمها التي لم تكن قد تبلورت بعد، خصوصًا في كتابات بارت، وجوليا كريستيفا Julia Kristeva وجاك دريدا Jacques Derrida. أمَّا خارج مجال النقد الأدبي فأهم أعلام البنيوية هم كلود ليفي-شتراوس Claude Lévi-Strauss وميشيل فوكوه Michel Foucault وجاك لاكان Jacques Lacan.

وعلى أي حال يمكننا تحديد الاتجاه العام للبنيوية باعتباره مناقضًا ومناهضًا للتفكير القائم على التجزئة والتفتيت، أو ما يسمَّى بالتفكير الذرِّي، نسبةً إلى الفلسفة الذرِّية atomism؛ أي التي كانت تقول بأن العالم يتكوَّن من ذرات منفصلة، والصفة منها atomistic (وليس atomic التي تشير إلى تفتيت الذرَّة والانشِطار النووي nuclear fission في عصرنا الحديث، أو إلى نظريات «علوم» الذرة منذ دالتون حتى أينشتاين). أي إن الاتجاه العام للبنيوية هو النظرة الكلية التي تبحث عن النظم الكامنة في الظواهر مجتمعةً لا منفصلة، وتفسِّر لنا علاقاتها بعضها بالبعض. وقد استفاد ليفي-شتراوس من أفكار سوسير في اللغة؛ فأنشأ لنفسه منهجًا يرصد النُّظم الكلية (التي كان يسمِّيها

الأبنية) أو التراكيب القائمة في حياة الإنسان، وخصوصًا في الظواهر الاجتماعية والثقافية. وكان ممَّا أتى به مصطلح «منطق المجسَّدات» logic of the concrete، وكان يعني به «نُظم المفاهيم» التي تمكِّن الناس من التفكير وفي تنظيم صور العالم في أذهانهم. وكان المدخل الذي اتبعه في تحليل الأساطير، أو في تقديم تفسير لتأثير الأساطير على قارئها أو المستمع إليها، هو القول بأن كل أسطورة تقوم على مجموعة من المفاهيم المتعارضة والمتقابلة (بل والمتناقِضة أحيانًا)، وهي مجموعات ثنائية binary sets مستقاة من شتَّى مجالات الخبرة العملية البشرية، وانتهى إلى أن ذلك يمكن تطبيقه على الأدب، وخصوصًا على لغة الشعر.

أمَّا سبب تسمية ذلك بـ «منطق المجسَّدات» فهو أن ليفي-شتراوس يرمي إلى استقاء منطق خاص مبسَّط من الظواهر المادية «المجسَّدة» في الأساطير؛ أي منطق قادر على الربط بين الظواهر التي يبدو أنها منفصلة؛ فالتعارض رابِطة مثل التَّماثل، والتناقض رابِطة لأنه يعني نفي النقيض؛ فالجهل والعلم مرتبطان بالنَّفي (تناقض)، والأبيض والأسود مترابطان بالتقابل (التضاد) وهكذا. ومن ثم كان «منطق المجسَّدات» وثيق الصلة بعلم العلامات أو السيميوطيقا.

وتلخيصًا لِمَا سبق، وقبل أن نناقش المصطلحات التي أتت بها البنيوية الفرنسية فاختلفت بها وفيها عن تيار «النقد الجديد» الأنجلوأمريكي، نقول إن البنيوية تستند إلى نظرتَين أساسيتَين ترتبطان كما سبق أن ذكرنا بعلم العلامات؛ أولاهما هي أن الظواهر الاجتماعية والثقافية ليس لها «جَوْهر» essence بالمعنى الفلسفي؛ أي ليس لها كِيان صلب يمكن تعريفه في ذاته، بل يمكن تعريفها من زاويتَين؛ الأولى هي أبنيتها الداخلية، والثانية هي المكان الذي تشغله في كل ما تنتمي إليه من نظم اجتماعية وثقافية. وهنا نجد التركيز على التركيب؛ أي على البناء، سواء فيما يتعلَّق بالظاهرة أو فيما يتعلَّق بالنُّظم الشاملة التي تندرج فيها الظاهرة.

وأمَّا النظرة الثانية فهي أن الظواهر الاجتماعية والثقافية علامات، وهي ليست علامات ماديةً فحسب، ولكنها أحداث لها معناها. وقد ننجح في محاولة فصل الجانب التركيبي عن الجانب السيميوطيقي؛ أي فصل بنائها عن دلالتها باعتبارها علامات، ومن ثم نكون قد فصلنا بين دراسة الأنماط patterns وبين دراسة العلامات، ولكن أقصى

نجاح نحقِّقه في التحليل البنيوي؛ أي تحليل أبنية هذه الظواهر، هو نجاحنا في التعرُّف على الأبنية (أو فصلها)؛ فهي التي تمكِّننا من إدراك الظواهر باعتبارها علامات.[١]

المذهب الفرنسي

وفي فرنسا كان مولد البنيوية مرتبطًا بالتمرُّد على الدراسات الأدبية التقليدية الشبيهة بالعلوم العربية التقليدية، والقائمة على الحفظ والرصد التاريخي والنقد المستند إلى حياة الشاعر وأحداث عصره. وكانت الجامعات الفرنسية التي أدخلت هذه المناهج في البلدان التي أخذت بدراسة الأدب باعتباره من وسائل نشر اللغة الفرنسية، توجِّه جُل اهتمامها

[١] ربما كان ذلك الكلام النظري في حاجة إلى أمثلة من حياتنا الراهنة، ولا شيء أهم في نظري ممَّا يسمَّى بظاهرة «الحجاب». والحديث عن هذه الظاهرة ملتهب بطبعه؛ لأنه يجر إلى ساحة خلاف لا أعتزم دخولها، خصوصًا بسبب ربطه بالدين أو جعله محورًا للدين، ولكنها ظاهرة اجتماعية لها بناؤها الخاص، ولها النظام الشامل الذي تندرج فيه، وهي أيضًا علامة، وهي فعل مادي له معناه في ذاته. أمَّا بناء الظاهرة فيعتمد على التقابل بين عدد من الثنائيات binary sets؛ مثل التقابل بين التفرُّد في فترة المراهقة (في عملية التفرُّد individuation process وفقًا لمفهوم يونج Jung) وبين الاتفاق مع الجماعة conformity وبين الإحساس بالقوة بالتمرُّد على التقاليد، وبين نشدان القوة من مظهر الصلاح والتقوى (أو الإحصان وحسب)، سواء كان وراءه تمسُّك حقيقي بالدين في العبادات والمعاملات أم لا، وبين رفض سلطان الأسرة أو الرجل rejection of family or patriarchal authority وبين محاولة إرضاء to placate, appease الأهل أو الزوج … إلخ.

وهذه الثنائيات تتفاوت في أبنيتها الاجتماعية وفقًا للنظم الشاملة التي تندرج فيها مثل نظام الطاعة الذي يستند في المجتمعات التقليدية منذ أقدم العصور إلى «علامات» الانصياع obeisance أو التسليم بأي معنًى كان: surrender أو homage أو deference أو حتى بصورة الموافقة acquiescence على ما يقوله أو ما يُمليه رب الأسرة، الذي يتحوَّل في القبيلة إلى شيخها ثم يتخذ صورة الحاكم، وطاعته هي دليل التوافق الاجتماعي social harmony، كما يندرج في إطار ما يصوِّره الدعاة activists والمناضلون militants في سبيل قضية ما cause على أنه فساد الزمان، ونحن نعرف أن كل عصر يتصوَّر أنه آخر الزمان ودرك الفساد الأسفل، وقديمًا شكت امرأة إلى عمر بن الخطاب فساد الزمان («فسد الزمان يا عمر»)، ومن ثم يندرج في إطار طلب الحماية من مصدر من وراء الزمان.

وتتفاوت دلالة هذه الثنائيات باعتبارها «علامات» — أي من وجهة النظر السيميوطيقية — وفقًا لتفاوت صور تغطية شعر الرأس. ويمكن أن تكون نقطة الانطلاق في الدراسة السيميوطيقية هي علاقة فعل التغطية، بمعنى كلمة الحجاب والاحتجاب من الناحيتَين الآنيَّة أو التزامنية synchronic؛ أي معناها الحالي الذي ينصرف إلى من يسمَّين بالمحجبات وهن ظاهرات للعِيان مختلطات بعالم الرجال

إلى التاريخ الأدبي وحفظ معالمه وأهم ملامحه. ومن ثم كان دعاة البنيوية الأوائل يُريدون العودة إلى النَّص، وهو المنهج الذي كان موجودًا باعتباره من «الأنشطة الخاصة» التي لا يُجيدها الجميع، وكانوا يُطلقون عليه منهج «شرح النصوص» explication des textes، وهو الذي كان محمد مندور يعنيه بـ «الميزان الجديد» (في كتابه «في الميزان الجديد»). ولا شكَّ عندي في أن تراث الشكليين الروس والبنيوية التشيكية كانا من القوى التي وجَّهت البنيوية الفرنسية إلى هذه الوجهة، وإن كانت المراجع التي تتناول نشأة البنيوية في فرنسا تلتزم الصمت إزاء ذلك التأثير. وأقصى ما يقوله مؤرِّخو هذه الفترة هو أن الفرنسيين لم يطَّلعوا على أعمال أوربا الشرقية إلا عند ترجمتها في أواخر الستينيات فوجدوا فيها نظائر analogues لِمَا كانوا يقولونه.

ومهما يكن من أمر فقد كان الفرنسيون يختلفون عن زملائهم في إنجلترا وأمريكا الذين سبقوهم إلى التركيز على النص في أنهم قرَّروا بدايةً أن الإنسان لا يستطيع دراسة النص دون افتراضات سابقة presuppositions، وأن دراسة النَّص دراسةً تجريبية؛ أي تطبيقية empirical، دون إطار مرجعي سابق، مآلها الفشل، بل لن يُكتب لها أن تقدِّم نقدًا أدبيًّا له معنًى، وأن المطلوب إذن وضع نماذج منهجية للدراسة والتحليل.

وهكذا ابتعد البنيويون عن تراث أسلافهم، ووضعوا مشكلة المنهج نصب أعينهم. لم يكن التفسير هدفهم، بل قراءة النصوص أولًا، ثم التوصُّل إلى تفهُّم طرائق modes الكتابة الأدبية أو أنواعها (لا الأنواع الأدبية genres) ووسائل قيام كل منها بعمله operation أو إحداث تأثيره. وسوف أُحاول أن أُعيد صياغة هذه العبارة، إيضاحًا لمعنى أول مصطلحَين بنيويَّين يصادفاننا هنا وهما mode وoperation.

أمَّا الأول فقد سبقت ترجمته بالطريقة (أو الطريق)، وأعتقد أن الترجمة معقولة. فالطريقة تتضمَّن البناء والنسج ومستويات اللغة وكل ما يتعلَّق بالأسلوب، وقد أصبحت كلمةً شائعة (وهي عنوان كتاب هو «طرائق الكتابة الحديثة» *The Modes of Modern*

(عالم الشر المستطير). وعبر الزمنية diachronic؛ أي معناها القديم الذي أحياه شوقي (مال واحتجب، وادَّعى الغضب؛ أو: أرى شجرًا في السماء احتجب، وشق العِنان بمرأًى عجب)، فتفاوت صور التغطية يمكن تحليله سيميوطيقيًّا في إطار ثُنائيات الدوافع السابقة، ودراسة تطوُّر الظاهرة كفيلة بتحديد دلالة أو مغزى significance كل نوع من تغطية الشعر، في عدة أطر (اجتماعية – أو اقتصادية – أو ثقافية)، وعلاقة كل حالة بالثنائيات السابق ذكرها.

Writing لدافيد لودج David Lodge الأستاذ البريطاني صاحب دراسات ما بعد البنيوية، والذي تحوَّل إلى كتابة الرواية)، وأمَّا كلمة الكتابة فكان الأجدر بها أن تكون الكلام.

وأمَّا المصطلح الثاني الذي ترجمته بـ «العمل»، فأعتقد أن ترجمته لا بأس بها؛ لأنك لو استبدلت كلمة work بها لَمَا تغيَّر المعنى. ومن ثم أُعيد صياغة العبارة هكذا: «التوصُّل إلى فهم الطرائق الأدبية، ووسائل تحقيقها لغاياتها».

وسوف نستعين هنا بما قاله رولان بارت تمييزًا لجهود أصحابه عمَّن سبقهم؛ إذ قال إنهم يطمحون إلى إرساء قواعد لعلم الأدب؛ فالنقد الأدبي يضع النص في سياق معيَّن، أيًّا كان هذا السياق، ويهبه معنًى من المعاني، وقد يتضمَّن الحكم عليه، وربما يتضمَّن أحكام قيمة value judgments، وأمَّا «علم الأدب» science of literature أو علم الشعر مجازًا poetics، فهو يدرس أحوال وشروط ذلك المعنى، والأبنية الشكلية التي تنظِّم النص من الداخل وتُتيح له أن يكتسب معاني كثيرة.

وليس معنى ذلك أن علم الأدب يمكن أن يحل محل النقد بصورة مطلقة، ولكنه الأساس لأي نقد له معنًى. ومن ثم انطلقت الدراسات البنيوية الفرنسية محاوِلةً إرساء أُسس الدراسات النصية الجديدة، التي يبدو في سياقها النص باعتباره كِيانًا مستقلًّا يتضمَّن طرائقه الخاصة التي تمكِّنه من تجاوز نفسه؛ أي من الخروج إلى مجالات العلوم الأخرى والحياة غير الأدبية. وكان المثل الأعلى في تناول هذه الطرائق علم جديد دخل مرحلة التكوين قبل الوصول إلى النضج، وهو علم الألسنة الحديث أو اللغويات. وقد استفاد البنيويون من اللغويات من زاويتَين؛ الأولى هي تطبيقاتها المباشرة على الأدب؛ ممَّا أدَّى في نهاية الأمر إلى ظهور علم الأسلوبية stylistics، والثانية هي التطلُّع إليها باعتبارها المثل الأعلى للعلم ذي الضوابط الذي يصف أبنية اللغة وتراكيبها دون الحكم عليها (أي دون إصدار أحكام القيمة عليها). وسوف نعرض بإيجاز لكلٍّ من هاتَين الزاويتَين.

أمَّا الأولى فهي دراسة الأنماط التي يمكن أن يستشفَّها من يقرأ أي عمل أدبي أو يستمع إليه، ونقصد بها أنماط الأصوات التي تتكرَّر في أماكن مختلفة من القصيدة مثلًا، وأنماط المعاني التي تتكرَّر كذلك في شتى كلماتها (الريح تباريح جريح ما ينتهي له أنين، صلاح جاهين؛ أو تكرار معاني القسوة والوحشية المستقاة من صور الحيوانات المفترسة في مسرحيتَي «عطيل» و«الملك لير» لشيكسبير، مثلًا). ويركِّز جاكوبسون في تحليلاته (في المجلد الثامن من «مختاراته») على إبراز الأنماط المتناسقة أو المتسقة

التركيب symmetrical وغير المتناسقة asymmetrical،[٢] وهي التي من شأنها توحيد النص وإبراز عناصر معيَّنة فيه. وقد أشار بعض النقاد إلى أن كثيرًا من الأنماط التي يكتشفها جاكوبسون لا يشعر بها القارئ أو لا تشكِّل جزءًا من «تجربة» القراءة experience أو خبرة القراءة بمعنًى أدق، وردَّ آخرون بأن هذه مسألة يصعب البت فيها وخصوصًا كالر Culler، الذي قال بأن هذه الأنماط يمكن أن تُحدث تأثيرًا باطنيًّا أو باطنًا؛ أي تحت مستوى الوعي subliminal. والمصطلح الأخير شائع في الأدب بهذا المعنى، وهو مركَّب من البادئة أو الصدر –sub بمعنى تحت، وliminis، وهي حالة المضاف إليه من كلمة limes اللاتينية بمعنى عتبة threshold أو حد. كذلك أكَّد كالر أن الأنماط الشكلية يمكن أن تُحدث تأثيرها دون أن تساهم في المعنى الظاهر للعمل الأدبي. واتجه آخرون، مثل نيكولاس رويت Nicholas Ruwet وجاك جنيناسكا Jacques Geninasca، إلى تطبيق نظريات جاكوبسون وطرائق تحليله بالتركيز على تدعيم الأنماط اللغوية للتأثير الذي يُحدثه المعنى، ولو أنهم بذلك يفصلون بين العناصر البنيوية؛ أي عناصر البناء وعناصر الدلالة بالعلامات؛ أي السيميولوجيا؛ ولذلك فهم لا يساهمون في إقامة الدراسة الفنية على أُسس علوم اللغة الحديثة.

[٢] لم أشأ أن أتوقَّف طويلًا عند ترجمة هذا المصطلح الأساسي من مصطلحات البنيوية؛ لأن المعنى العام له مفهوم؛ ولذلك فمكان إيضاحه الطبيعي هو الهامش؛ فالسيمترية (الكلمة التي عرَّبها أرباب الفنون التشكيلية) تعني التماثل أو التناظر في التكوين، بمعنى قُدرة الناظر إلى اللوحة على تقسيمها إلى جزءَين متماثلَين أو متناظرَين. ولكن ذلك، كما هو واضح، عسير في الأدب. فالمقصود، وفقًا للمعنى الدقيق للكلمة (المركَّبة من sym (syn) بمعنى (معًا) و metros بمعنى مقياس، والكلمة اليونانية هي symmetros)؛ هو «استواء تقسيم» العمل الفني على جانبَي خط التقسيم (الوهمي) والألفاظ التي استخدمها هنا هي نفسها التي استخدمها أبو الهلال العسكري في كتاب «الصناعتَين» (أي الشعر والنثر) والمثل الأعلى الذي ضربه لجمال الصياغة واستواء التقاسيم هو: «تشبه أعجازه بهواديه، وموافقة مآخيره لمباديه.» فالعبارتان متماثلتان في المعنى والمبنى، وتحقِّقان صفة السيمترية على مستوى العبارة (سلوا كئوس الطِّلا هل لامست فاها، واستخبروا الراح هل مسَّت ثناياها؛ شوقي)، أمَّا على مستوى العمل الكلي فقد اكتفيت بلفظ التناسق، مفضِّلًا إياه على «المرادفات» أو «شبه المرادفات» near synonyms مثل التناسب proportion، أو التوازن balance أو التوافق harmony، فكلها بعيدة عن الدلالة على السيمترية.

اللغة والأدب

وأمَّا الزاوية الثانية فهي النظر إلى الأدب باعتباره مثيلًا للغة، ولو أنه يستخدم اللغة، فمعانيه تعتمد على نُظُم متعارف عليها؛ أي على العرف convention، وهي التي تساعد القارئ على تفسير to interpret ما يقرأ. ومن ثم كانت ضرورة وضع مفاهيم تشرح هذا التصوُّر، وكان بارت كما هو معروف أهم من وضع وطوَّر هذه المفاهيم؛ فالأدب في نظره لا يتكوَّن من مجرَّد عبارات، بل من عبارات تُعتَبَر كلٌّ منها علامةً في نظام أدبي خاص، يسمِّيه نظامًا من الدرجة الثانية second order. فالجملة يختلف معناها في القصيدة عنه في الخبر الصحفي، وهي تتحوَّل في العمل الفني مع غيرها من العبارات إلى عناصر من هذا النظام الأدبي؛ أي إلى رموز لها دلالة مقصورة على معناها داخل العمل الفني، بفضل ما يسمِّيه بارت بالعقد الخفي المبرم بين الكاتب والقارئ، والذي يطلِق عليه لفظة écriture الذي يعني أي عرف أدبي، والعقد في الحقيقة يتكوَّن من عدد من هذه الأعراف الأدبية التي تمكِّن القارئ من التواصل مع الكاتب.

الأدب والثقافة

والأدب في رأي بارت يشبه الثقافة من زاوية أخرى؛ فالثقافة تُصِر على التطابق بين الدال والمدلول؛ أي بين الكلمة ومعناها، وعلى الإحالة الكاملة إلى المدلول بحيث يتصوَّر القارئ أن إشارة كلمة السحاب مثلًا إلى ما يراه في السماء أمر طبيعي natural لا وليد العرف، وهو ما يسمِّيه بارت بميل الثقافة إلى إضفاء صفة الوضع الطبيعي naturalization على العلاقة بين الكلمات والمعاني. ولذلك يحاول من يفسِّر الأدب، حتى دون وعي منه، أن يضفي هذه الصفة الطبيعية على ما يقرأ حتى يدرك معناه؛ فنحن نقرأ الرواية استنادًا إلى شفرات رمزية للمعاني وقواعد المنطق المستقاة من خبراتنا خارج الرواية؛ أي في الحياة العادية، وكذلك طبقا لشفرات رمزية للمعاني وقواعد المنطق المستقاة من معرفتنا بالأدب؛ فالأولى تنصرف مثلًا إلى طرائق السلوك الإنساني التي تبيِّن لنا إذا ما كانت الشخصية personality متجانسةً أو ممزَّقة، وإذا ما كانت العلاقات بين الدوافع والأعمال مقبولةً ومعقولة أم لا، وإذا ما كانت أحداث القصة منطقيةً أو تتوالى بصورة غير منطقية وما إلى ذلك. وتنصرف الثانية إلى ما نألفه في الأدب من ذاك جميعًا، والاستدلال extrapolation من رموزه على معانٍ أخرى وهلم جرًّا، بحيث نستطيع أن

نخرج من العمل بمعانٍ أو دلالات متجانسة متماسكة استنادًا إلى مبدأ التماثل مع الحياة خارجه؛ أي vraisemblable (أو verisimilitude الإنجليزية)؛ أي إننا حين نفعل ذلك نحاول في الحقيقة استعادة recuperation الواقع والتقاليد الأدبية من ثنايا العمل الأدبي. أمَّا الرواية أو العمل الأدبي الذي تسهِّل استعادة الواقع والتقاليد الأدبية فيطلق عليه بارت صفة «المقروء» lisible (أي readable أو readerly) التي تعني حرفيًّا هنا القابل للقراءة، أو الذي قصد به أن يقرأ، أو الموجَّه إلى القارئ «نص القراءة». وأمَّا العمل الأدبي الذي لا نستطيع أن نفهمه طبقًا لِمَا درجنا عليه من أعرافٍ حياتية وأدبية (وهو يسمِّيها نماذج models)، فهو يطلق عليه صفة «المكتوب» scriptible (أو writable أو writerly) والتي تعني على وجه الدقة العمل الذي تقتضي قراءته المشاركة في كتابته من جانب القارئ vicariously — أي نيابةً عن الكاتب («نص الكتابة») — (انظر في المعجم readerly and writerly texts).

والتحليل البنيوي إذن لا يرمي إلى تفسير العمل الأدبي، ومن ثم إلى التعرُّف على الواقع والأعراف فيه، وهو ما يسمِّيه بارت بالاستعادة، بل إلى الكشف عن خصائصه التي تمكِّن القارئ من تفهُّمه وإدراك تجانسه ووحدته، وهي الخصائص أو العناصر التي قد تتفق وقد تختلف مع الواقع الحياتي والواقع الأدبي بالنسبة لقارئ معيَّن. بل إن الناقد في رأي بارت لا يحاول اكتشاف بناء العمل، بل يحاول اكتشاف إمكانياته البنائية structuration، وهي كلمة فرنسية توازي الإنجليزية structuring، ومن ثم فالناقد يركِّز على تأثير الدوال signifiers؛ أي العناصر ذات الدَّلالة التي تقوم بترحيل to defer أو إرجاء المعنى (أو تعليقه suspension) من خلال المادة الفنية التي تتجاوز معنى الألفاظ، مثل الإيقاع في الشعر والقافية والأنماط الصوتية. وحركة هذه العناصر هي التي يعزو إليها نقاد البنيوية ما يسمونه بإنتاجية النص productivity of text؛ لأنها تجبر القارئ على أن يتخلَّى عن دوره باعتباره المستهلك السلبي passive consumer أو المتلقي السلبي لِمَا يفهم دون عناء، بل إن يصبح المشارك الإيجابي في إخراج المعنى أو التوصُّل إلى معنًى ما، أو ما يسمونه إنتاج المعنى production of meaning ما دام يشارك في استكشاف كل ما يمكن أن يتضمَّنه النص من أنظمة orders.

وهذه المفهومات تؤدِّي بطبيعة الحال إلى نبذ مفهوم المحاكاة أو التمثيل والتركيز على النص، والاهتمام بالتناص intertextuality الذي يجدر بنا أن نُنعِم النظر إليه الآن. التناصُّ معناه في أبسط صورة هو التفاعل داخل النص بين الطرائق المختلفة للتعبير

(أو «اللُّغات») المستقاة من نصوص أدبية أخرى، أو من كتابات أخرى غير أدبية. وقد رأينا أن الشكليين الروس كانوا يحاولون إضفاء الغرابة making strange على الأشياء العادية (وهو ما كان شلي Shelley الشاعر الإنجليزي يدعو إليه، متأثِّرًا بوردزورث Wordsworth)، وكذلك فإن أنصار البنيوية يؤكِّدون طابع الغرابة الذي يكسو كلَّ عمل أدبي بسبب تضمينه ألوانًا من التعبير تُغيِّر من رؤيتنا للعالم. فالجمع في قصيدة واحدة بين عدة ضروب من الكتابة يغيِّر من معنى كل منها، من خلال تغيُّر العلاقات التي نشأنا على توقُّعها فيما بين كلٍّ منها والعالم الخارجي.[٣] وهم يعتبرون ذلك لونًا من ألوان البلاغة، وإذن فإن إبراز العمليات البلاغية rhetorical processes في العمل الأدبي ومن ثم احتلالها مكان الصدارة في الأدب يؤكِّد وجود الأدب باعتباره عاملًا يدفع القارئ إلى محاولة إعادة تنظيم خبراته ومعانيها، على عكس ما تحاول الثقافة أن تفعله من إرساء معانٍ موحَّدة وثابتة لهذه الخبرات، وإضفاء الصِّبغة الطبيعية عليها.

وفي أواخر السبعينيات وعلى امتداد الثمانينيات تعرَّضت البنيوية للهجوم من جانب من يُطلقون على أنفسهم «ما بعد البنيويين» الذين اتهموها أو صوَّروها بأنها محاولة علمية scientific لاختزال اللغة والأدب، ويختزل بمعنى reduce هو المقصود، وربما كان المعنى أيضًا هو المسخ ﴿وَلَوْ نَشَاءُ لَمَسَخْنَاهُمْ عَلَى مَكَانَتِهِمْ﴾ (يس: ٦٧)، والمسخ أو التحوُّل هو metamorphosis؛ أي تحويلهما إلى شفرات وحسب، أو إلى مجموعات من المقابلات والتعارضات، ووصفوا مذهبهم بأنه محاولة للكشف عن الطرائق التي تستطيع النُّصوص أن تتجاوز بها عمل to outplay الشفرات أو تقهر التعارُضات التي تقوم عليها. ولكن هذا الاتهام، كما رأينا، ظالم؛ لأن البنيوية لم تعمد إلى وضع نظم مطلقة للشفرات، بل ولم تقل إنها متسقة بصورة مطلقة، بل اهتمَّت أيضًا بحالات انكسار النمط disruption أو الإخلال به، ولو أنها، شأن أي مذهب جديد، قد بالغت بعض الشيء في تصويره.

[٣] خير نموذج على ذلك رواية أوليس Ulysses (أو عوليس) للكاتب الأيرلندي جيمس جويس James Joyce؛ فتفاوت الأساليب التي يستخدمها تُقيم علاقات مع فترات زمنية متفاوتة في تاريخ الأدب، ومن ثم في تاريخ الثقافة الأوربية، وهي أنصع مثل على التناص بمعناه الحديث.

الفصل الثامن

التفسيرية

قلنا إن التفسير لم يكن هدفًا من أهداف البنيوية في أي مرحلة من مراحلها، ولكنه كان في أوربا (وفي ألمانيا على وجه التحديد) قوةً يحسب حسابها، ولن نستطيع أن نتفهَّم الخطوة التالية في تطوُّر البنيوية إلى ما بعد البنيوية والتفكيكية إلا على ضوء ما يسمَّى بالتفسيرية أو الهرمانيوطيقا hermeneutics. والمعنى الدقيق لهذه الكلمة هو فن تفسير النصوص interpretation (أي تحديد معانيها) خصوصًا من خلال مجموعة ثابتة من القواعد rules وفنون الصنعة techniques، كالقواعد النحوية أو أسس الأبنية البلاغية الخاصة بكل لغة، إلى جانب وجود نظرية أدبية أو قانونية أو دينية تُحكم مسار التفسير.

وأصل الكلمة يرجع إلى الكلمة اليونانية hermeneuein، وهي فعل معناه «يفسِّر» وإن كانت استعمالاته كما يقول المتخصِّصون توحي بثلاثة اتجاهات لهذا المعنى؛ أولها: هو تفسير الشعر شفويًّا (ومن ثم يقترب معناه من «التعبير» to express، وثانيها: هو الشرح to explain، وثالثها: هو الترجمة to translate. ولا يزال معنى الترجمة قائمًا في كلمة interpret، وإن كان مقصورًا على ما يسمَّى بالترجمة الفورية؛ أي ترجمة الكلام فور التفوُّه به، وإن كُنا قد سمعنا من يُشير إليها باسم الترجمة التزامنية simultaneous translation؛ أي المصاحبة لحديث المتحدث بدلًا من الترجمة التعاقبية consecutive التي يقدِّم فيها المترجم معنى الفقرات فقرةً فقرة، وما يسمَّى خطأً بالترجمة المنظورة at sight translation، وصحتها الترجمة الشفوية لنص مكتوب (أي بالنظر إليه)، والمنظور كما هو معروف هو الذي ينتظر وقوعه؛ أي المتوقَّع foreseeable.

وأول كتاب يصادفنا فيه هذا المصطلح هو «مُحاورات أفلاطون»؛ ولذلك فهو يسمِّي الشعراء hermenes ton theon؛ أي مُفسِّري أو مُترجمي الآلهة، ونجد اللفظ بعد ذلك

عند زينوفون Xenophon وأرسطو Aristotle، ولكن الذي يهمنا هو استخدامه في الإشارة إلى تفسير الكتاب المقدس أو التعليق عليه؛ فكثيرًا ما نجد على أغلفة أمثال هذه الكتب لفظة hermeneia. والطريف أن الكلمة وثيقة الصلة بأحد أرباب اليونان وهو هيرميس Hermes الذي نعرفه في الآداب الأوربية باسم رسول الآلهة، لكنه كان كما يقول المختصون إله «الهوامش» و«الحواشي»، وهي الكلمات الحديثة لِمَا كان يقع على تخوم أي منطقة، أو أي نص أو كتاب، وله مهام كثيرة مثل إرشاد الموتى إلى العالم السفلي، وهو رب الرُّقاد والتحوُّل، وابتسام الحظ والثراء المفاجئ، وهو كذلك لص!

أمَّا موقع التفسيرية من النقد القديم وما كان يسمَّى بفقه اللغة «الديني» فهو بمثابة القلب النابض؛ إذ كان القدماء يفرِّقون بين الدراسة النصية textual study التي تشبه ما نسمِّيه اليوم بـ «التحقيق والنشر» وبين التفسير الذي يقع عليه عبء تفهُّم النص أو إفهامه للجمهور، وما يفعله الشيخ في تراثنا العربي يجمع بين المهمتين؛ فهو يقرأ النص قراءةً معيَّنة، بمعنى أنه يضبطه في الصورة التي وصلت إليه، ويحذف ما يراه دخيلًا عليها، أو يُضيف ما يراه لازمًا، ثم يقرئ تلاميذه هذا النص، بمعنى أنه يقدِّم إليهم صورته التي حقَّقها، إلى جانب تفسيره الخاص به. أمَّا النقد الأدبي عند القدماء، فهو مرحلة تالية للتفسير، وكانت غالبًا تتضمَّن إصدار الحكم على النص.

وأقدم استعمال للكلمة في اللغة الإنجليزية، وفقًا لقاموس أكسفورد الكبير *Oxford English Dictionary (OED)*، يرجع إلى أوائل القرن الثامن عشر (عام ١٧٣٧م)، ولم تثبت الكلمة أقدامها وترسخ إلا في أثناء الجدل الذي اندلع في أواخر القرن الماضي بسبب آراء داروين Darwin التي وجدت أنصارًا يُهمُّهم إعادة تفسير بعض آيات الكتاب المقدس، ومن ثم دعت الحاجة إلى التمييز بين «التفسيرية» (الهرمانيوطيقا) التي تعني علم التفسير ونظرياته، وبين الشرح exegesis الذي يعني «صناعة» التفسير، بمعنى ممارسته وتطبيقاته في الكتاب المقدس. والكلمة وثيقة الصِّلة بكلمة hermetic التي تعني السحر أو الغموض أو ما يستعصي على الأفهام أو الخبيء الدفين، المشتقة من «هيرميس»، ويقال إنها مشتقة من الترجمة اليونانية لاسم الإله المصري تحوت Thoth، وهو Hermes Trismegistus وهو المؤلف الأسطوري لنصوص الأسرار والسحر ولا علاقة لها بشبيهتها hermit (الناسك المشتقة من eremites اليونانية التي تعني «الصحراوي» أو المقيم في الصحراء، ومنها جاءت اللاتينية eremita التي كثيرًا ما نُصادفها في الكتب الدينية، والإنجليزية الوسطى hermite).

كان الكشف عن الغموض أو عن الخبيء أو عن المستقبل oracle/prophecy إذن من المعاني العريقة لهذه الكلمة. وكان القدماء يلجئون إلى التفسير منذ فجر التاريخ لمعرفة معنى الأحلام (تأويل الأحاديث)؛ أي ليعبِّروا عن الرؤيا، وهو ما شاع في العربية أيضًا باسم تفسير الأحلام، منذ النص الفرعوني المسمَّى «كتاب الأحلام» *Dreambook* الذي كُتب منذ أربعة آلاف سنة تقريبًا، حتى «تفسير الأحلام» *Interpretation of Dreams* لسيجموند فرويد Sigmund Freud، وهو شائع عند اليونان. وكان ذلك أيضًا من ألوان النبوءة، كما قلنا؛ أي الكشف عن الغيب. ولكن أهم استعمال له في إطار المباحث الأدبية هو القول بأن الأساطير رموز symbols/allegories، وبأن كثيرًا ممَّا نعتمد فيه على ظاهر النص يمكن الكشف عن خباياه عن طريق فنون التفسير. ولم تكن محاولات جرانفيل Granville ومدرسته the allegorists (انظر كتاب بازل ويلي وعنوانه «خلفية القرن السابع عشر» Basil Willey, *The Seventeenth Century Background,* (Penguin) لتفسير ما جاء في الكتاب المقدس تفسيرًا رمزيًّا، وهي المحاولات التي استمرَّت حتى عصرنا الحالي؛ جديدة من نوعها؛ فمن قديم قال الرُّواقيون The Stoics إن أرباب اليونان رموز لعناصر الطبيعة، وفسَّروا سلوكها في الأساطير تفسيرًا يوافق مذهبهم، وهذا ما عاد إليه ألدوس هكسلي Aldous Huxley في كتابه «موسيقى الليل» *Music at Night*.

وقد استمرَّت عبر العصور محاولات استخدام التفسير لتأويل الكتب المقدسة، وتفاوتت نظريات التفسير، وأشهرها لدينا المبادئ الثلاثة أو المحاور الثلاثة التي يدور عليها تفسير النصوص المقدسة؛ أولها هو الالتزام بحرفية النص literal؛ أي ظاهر اللفظ. والثاني هو المغزى الخُلُقي moral (مبادئ السلوك المستقاة من النص). والثالث هو الدلالة الروحية spiritual (أي الخاصة بالإيمان والراحة النفسية).

وقد سادت هذه المحاور أو المستويات الثلاثة للتفسير حتى عهد القديس أوغسطينوس St. Augustine الذي عدَّلها فأصبحت المعنى الحرفي، والمغزى الأخلاقي، والدلالة الرمزية، ثم التأويل الباطني anagogical (الجواني، ورحم الله عثمان أمين) أو الروحي للنص المقدس؛ أي إنه عدَّل بعض الشيء في مفهوم «القيمة الروحية» للنص فجعله استشفافيًّا يقوم على ما توحي به الكلمات لا على ما تعنيه، وأضاف الدلالة الرمزية. ولقد انتشرت بيننا في العصر الحديث هذه النزعة الرمزية كما ذكرت، ولكن العصر الذهبي للتفسير الرمزي، كما يقول أحد الشراح، كان إبَّان القرون الوسطى.

الاصطلاح الديني والتفسيرية

عندما قدَّم مارتن لوثر Martin Luther ترجمته الجديدة للكتاب المقدس في عام ١٥١٧م، كان في الحقيقة يقدِّم تفسيرًا جديدًا للنص المقدس، فدعوته، وحركة الاصلاح الديني The Reformation برمتها كانت تعتمد على افتراض الحاجة إلى تفسير جديد لذلك النص الهام. وسرعان ما هُرع آباء الكنيسة الجديدة — البروتستانتية — إلى إخراج تفسيراتهم الخاصة؛ ممَّا دفع الغيورين على الدين إلى وضع القواعد اللازم اتباعها في التفسير، فصدر أول كُتيب يتضمَّن لفظ الهرمانيوطيقا عام ١٦٥٤م وعنوانه:

Hermeneutica sacra sive methodus exponendarum sacrarum liter-arum.

أي «التفسير المقدس أو منهج شرح النصوص المقدسة» لمؤلفه دانهاور Dannhauer، وهو يمثِّل الانصراف عن التخريجات الرمزية، ثم محاولة تبسيط المعاني الظاهرة في النص. وكان لوثر — ثم كالفن Calvin — من دعاة البساطة وعدم التعقيد، ومن ثم كان الاتجاه الذي ساد تلك الفترة هو البحث عن المعنى المقصود intended بدلًا من بناء طبقات من الدلالات الرمزية. وكان لوثر كثيرًا ما يقول إن الكتاب المقدس نصه واضح، وكافٍ بذاته، ويفسِّر بعضه بعضًا.

وسرعان ما تتابعت الكتب التي تضع قواعد التفسير والتي ساعد على تكاثرها توافر المطابع ذات الحروف المنفردة؛ أي التي يمكن استخدامها عدة مرات، وذكر إبلنج Ebling أن عدة مئات من هذه الكتب قد صدرت منذ وقت لوثر حتى مطلع القرن التاسع عشر!

وكانت السمة الغالبة في منهج التفسير في القرن الثامن عشر هي الاعتماد على فقه اللغة اللاتينية philology (واليونانية طبعًا — حيث إن الترجمة كانت من النص اليوناني للكتاب المقدس — وكانت طبعة إرازموس Erasmus للنص اليوناني للعهد الجديد دافعًا إلى تنشيط دراسة اليونانية وفقهها). وكان الهدف دائمًا، كما يقول وولف F. A. Wolf هو أن يبذل المفسِّر قُصارى جهده «لتفهُّم الأفكار المكتوبة أو حتى المنطوقة للمؤلف على نحو ما يُريده هو لنا أن نفهمها.» وهو يضع ثلاثة مستويات للتفسير؛ الأول هو التفسير النحوي grammatica، والثاني هو التاريخي historica (أي الخلفية التاريخية للنَّص بما في ذلك سيرة المؤلف)، والثالث هو الفلسفي philosophica (أي الإطار الفكري العام الذي يضم المستويَين الأولَين). وقد استمرَّ ذلك الاتجاه حتى ثار

عليه شلايرماخر Schleiermacher في أوائل التاسع عشر؛ إذ رفض التفسير القائم على فقه اللغة واتهم المذهب بالتناقض وتضارب القواعد!

وقد صدرت ترجمة كتابه المسمى «التفسيرية العامة» *General Hermeneutics* بالإنجليزية عام ١٩٧٨م، فألقت الضوء على الاتجاه الذي استمرَّ قرابة قرن كامل منذ صدور الكتاب أول مرة عام ١٨١٩م بالألمانية *Allgemeine Hermeneutik* وحتى دراسات هايدجر وجادامير التي حوَّلت الدفة من جديد. ويقول كِتاب «التفسيرية العامة» إن التفسير هو ببساطة «فن الفهم»، سواء كان النَّص مكتوبًا أو منطوقًا. والتفسير هو «ما يفعله كل طفل حين يستدل على معنى الكلمات الجديدة من السياق الذي وردت فيه.»

وينتهي شلايرماخر بعد التمييز بين التفسير النحوي (أي اللغوي) والتفسير الفني (أي النفسي psychological) إلى أن المفسِّر تمر به لحظات نورانية يستشف فيها معاني لا يفصح عنها ظاهر اللفظ، وهي لحظات نبوئية استشفافية divinatory تمكِّنه من فهم فردية المؤلِّف من خلال «أسلوبه». وكان ذلك الكتاب بمثابة خطوة حاسمة لتجاوز التفسير ذي القواعد الفقهية أو اللغوية، ووضع الأسس لنظرية جديدة عن طبيعة التفسير بل والفهم، وكان من حسن حظ شلايرماخر أن قيَّض الله له من اعتنق مذهبه وكتب سيرة حياته (نُشرت عام ١٩٦٦م من تحرير ريديكر) وهو الفيلسوف ف. ديلتي W. Dilthy الذي زاد على تعريف شلايرماخر بأن حدَّد التفسير بأنه يعني فهم أي شيء انطبعت فيه روح الإنسان، أو حسبما يقول: Schriftlich fixierte Erlebnisausdrucke.

وقد تكون هذه أعمالًا فنية، أو قانونًا ساميًا، أو قصيدة، أو نصًّا مقدسًا، أو بناءً معماريًّا أو رقصة — أي كل شكل مسَّته وشكَّلته الروح الإنسانية لكي يفصح عن معنى sinnhaltige Form — وقد حاول ديلتي أن يشرح عمليًّا الخبرة، فالتعبير، فالفهم، أو حسب قوله: Erlebnis-Ausdruck-Verslehen.

وأن يوضِّح التضاد أو التقابل بين الفهم اليقيني (وهو ما يترجَم خطأً بالمؤكد emphatic في العلوم الإنسانية)، وبين الشرح استنادًا إلى قانون العلة والمعلول causal فحسب في العلوم الطبيعية، ومن ثم أن يضع أُسس ما أطلق عليه «نقد العقل التاريخي» critique of historical reason، وكان يأمل أن يؤدِّي ذلك إلى إرساء الأُسس المنهجية للعلوم الإنسانية على غرار نفس الأسس المنهجية التي أرساها كانط Kant للعلوم

الطبيعية في كتابه «نقد العقل الخالص» *Critique of Pure Reason*. وقد صدرت مختارات من مؤلفاته عام ١٩٧٦م، ثم سلسلة المختارات الكاملة في خمسة أجزاء من تحقيق ونشر ر. أ. ماكريل R. A. Makkreel، وف. رودي F. Rodi، وكانت لا تزال تصدر حتى عام ١٩٨٥م. ولكن العالم الفرنسي الشهير ريكور Ricoeur أثبت في كتاب أصدره عام ١٩٦٨م باسم «تضارب التفاسير» *Conflict des interpretations* أن التمييز عسير، والفصل أعسر، بين العلوم الإنسانية والطبيعية، استنادًا إلى مذهب التفسير وحده كما سيأتي الحديث عنه تفصيلًا. ولكن جهود ديلتي في إضفاء الطابع المنهجي «العلمي» على التفسير أوجدت له مكانًا متميِّزًا في عصر الوضعية المنطقية وإنكار الدَّور النفسي أو الروحي في إدراك حقائق الأشياء. وربما كان ذلك هو المدخل الحقيقي لموقف هايدجر Heidegger الذي ثار عليه درايدا Derrida ثورةً عارمة؛ ولذلك فلا بد من إلقاء نظرة سريعة عليه.

التفسيرية وفلسفة الوجود

كان فتجنشتاين Wittgenstein لا يزال يدعو لمذهبه، الذي تأثَّر فيه ببرتراند رسل مثلما أثَّر فيه عندما نشر هايدجر أوَّل كتبه التي تشير صراحةً إلى التفسير، وهو «الوجود والزمن» Sein und Zeit عام ١٩٢٧م، وقبل ذلك بستة أعوام كان فتجنشتاين قد نشر «الرسالة المنطقية الفلسفية» المشهورة باسم «الرسالة» Tractatus فاحتدم الصراع الفلسفي بين ما يسمَّى بالفلسفة اللغوية linguistic philosophy أو ما نسمِّيه نحن بفلسفة التحليل اللغوي، التي ترمي إلى رد أصول الفكر كله إلى اللغة، وبالتحديد إلى ما أسميته مبدأ «التحقُّق من الصدق» verification؛ أي تحديد مدى صدق العبارة استنادًا إلى الواقع الخارجي external reality، وبين الاتجاه المثالي الألماني (ومعنى «المثالي» عدم الاكتفاء بالظواهر المادية وافتراض وجود أصول روحية أو فكرية لها أنقى وأسمى).

وكان يمثِّل الاتجاه الأخير هايدجر ومن بعده جادامر Gadamer (المولود عام ١٩٠٠م ولا يزال بقيد الحياة حتى عام ١٩٩٤م)، أمَّا هايدجر فقد أوضح في كتاب صدر عام ١٩٥٩م واسمه «على الطريق إلى اللغة» *On the Way to Language* (وبالتحديد في القسم السابع) أن مذهبه في كتابه عن الوجود والزمن هو اتباع التفسيرية في إيضاحه للوجود الإنساني، وهو يورد المصطلح هنا صراحةً hermeneuein، وحجته في ذلك أن كل إنسان لديه إحساس بمعنى الوجود. وقال إن إيضاح هذا المعنى هو «التفسيرية

— أو الهرمانيوطيقا — بالدلالة الأصلية للكلمة، التي تشير إلى عملية التفسير والشرح Auslegung»، وهو بهذا يوسِّع من معنى المصطلح إلى أقصى حدٍّ ممكن؛ إذ يوازي في ذلك الكتاب وفي غيره — طبقًا لبعض شارحيه (انظر المراجع) — بين الوجود والتفسير، قائلًا إن الوجود يتضمَّن عملية تفسير دائبةً ولا تتوقَّف أبدًا، ممَّا يذكِّر بمذهب ديكارت Descartes عن «الفكر» أو طاقة التفكير باعتبارها دليلًا على الوجود.

ولكن هايدجر هنا يورد «حلقةً» جديدة أو دائرة لا نهاية لها، ولنا أن نبدأ من أي مكان على قطر هذه الدائرة في طريق التفكير الفلسفي فنعود إلى المكان نفسه من جديد — ولنقل إننا سنبدأ من «الفهم» understanding باعتباره فهم الذات وجوديًّا؛ أي الإدراك الحدسي لوجودنا — فالذات والوجود هنا لفظان متعادلان — فإذا انطلقنا من هذا الفهم استطعنا إدراك الوجود باعتباره معنًى مجرَّدًا، ومن ثم نعود إلى إدراك علاقة الوجود المجرَّد بالذات، ومن خلال ذلك نستطيع تفسير أي نص. أمَّا إذا اخترنا أن نبدأ بالنص، مهما تكن طبيعته، فإن عملية التفسير نفسها — أي النشاط النفسي أو الروحي الذي يمكِّننا من التفسير — سوف توصلنا إلى إدراك وجودنا، ومن ثم إلى إدراك الوجود المجرَّد وهلم جرًّا. أي إن هايدجر يرفض فكرة التوصُّل إلى المعنى الكلي عن طريق ضم معاني الأجزاء، ثم فهم معاني الأجزاء من جديد من خلال التفسير الكلي للنص، وهي الدائرة القديمة التي كان يُطلَق عليها اسم «دائرة التفسيرية» hermeneutical circle، ويحل محلها «دائرته» الجديدة التي تفترض دائمًا الفهم الوجودي المتأصِّل في النفس، والفطري.

اللغة مناط البحث

لقد تطوَّر هايدجر، انطلاقًا من هذا المفهوم الأساسي للتفسير، إلى وضع نظرية متكاملة للفهم تقوم على أنه طاقة تحكمها العوامل التاريخية؛ فالفهم تاريخي لأنه أولًا يصدر في نقطة زمنية ويرتبط بها، وثانيًا لأن المفاهيم التي توارثناها من التاريخ دائمًا ما تؤثِّر في تفهُّمنا للنصوص، ومن ثم في تحليلنا إياها، وفي النهاية في «تفسيرها».

وفي المرحلة الأخيرة من تفكيره كان يعتبر أن اللغة هي مناط البحث أولًا وأخيرًا، وأن التعمُّق في هذا البحث سوف يأتي لنا بالتفسير الذي يتفق مع فلسفته فيما يتعلَّق بإدراك الوجود، ومن ثم أطلق على اللغة التعبير الذي أثار علماء اللغة من بعده، وخصوصًا جاك دريدا؛ ألَا وهو أن اللغة «منزل الوجود» house of being. وكان يعتقد أن ذلك كله

يقوم على الدراسة الموضوعية للنصوص، وخصوصًا النصوص الأدبية في مقالة شهيرة له بعنوان *Der Ursprung der Kunstwerkes*؛ أي «أصل العمل الفني»، نشرها عام ١٩٣٦م. بل إن خليفته جادامير قد استند إلى هذه المقالة في الهجوم على «الاتجاه الذاتي في علم الجمال منذ كانط»، وهو الاتجاه الذي يُنكر قدرة الأعمال الفنية على التعبير عن الحقيقة؛ فالحقيقة كما يعرفها جادامير، متأثِّرًا بهايدجر، هي حقيقة وجودية أولًا، ومن ثم فهو يؤيِّد ما ذهب إليه هايدجر من أن «وجود» العمل الفني نفسه أكبر دليل على حقيقته، والتفسير هو وسيلة إثبات هذا الوجود. وقد ألحَّ على هذه الفكرة في كتابه الذي يعتبر العمدة في هذا الباب، والذي أصدره بالألمانية عام ١٩٦٠م، بعنوان «الحقيقة والمنهج» *Wahrheit and Methode*، ثم تُرجِم إلى الإنجليزية عام ١٩٧٥م (والنسخة التي بين أيدينا اليوم نسخة منقَّحة صادرة عام ١٩٨٨م).

ولم يمضِ عام أو عامان حتى تعرَّض ذلك الكتاب لهجوم شديد من جانب الناقد الإيطالي إميليو بيتي Emilio Betti، الذي أعلن أن الألمان يناقضون أنفسهم ولا يفهمون معنى الموضوعية في تناولهم للتفسير، وهو يقول في فقرة شهيرة في كتاب أصدره عام ١٩٦٢م، إن التفسير الموضوعي قد أُلقي به في عُرض البحر، مؤكِّدًا أن ما يدعو إليه هو العودة إلى التقاليد والتراث؛ «أي إلى الهرمانيوطيقا باعتبارها المجال العام لمشكل التفسير»، وهو يصف الهرمانيوطيقا بأنها ذلك المبحث العام العظيم الذي فاضت مياهه العذبة فأكسبت الدنيا سناها وسناءها إبَّان الحركة الرومانسية، وكانت العامل المشترك في جميع العلوم الإنسانية، وكانت الشغل الشاغل لكثير من القرائح المبدعة في القرن التاسع عشر، قائلًا إن ذلك الشكل الجليل العريق من الهرمانيوطيقا أخذت أضواؤه تخبو في وعي الكُتاب الألمان.

وتعرَّض جادامير للهجوم على مدى الستينيات، من التفكيكيين (كما سيأتي ذكره) وغيرهم من الدارسين خارج ألمانيا؛ ففي أمريكا هاجمه أ. د. هيرش E. D. Hirsch في كتاب أصدره عام ١٩٦٧م بعنوان «صحة التفسير» *Validity in Interpretation*، ويقترح فيه مواصلة تقاليد الهرمانيوطيقا المنهجية التي تستهدف وضع تفسيرات موضوعية للنُّصوص. ولكن الاتجاه الديني الذي قويت شوكته بعد الحرب العالمية الثانية في ألمانيا وجد في هايدجر وجادامير بعض العناصر الإيجابية التي تساعد الباحثين على التصالح مع النصوص المقدسة، فاتجه ثلاثة من علماء اللاهوت الألمانيين إلى تبَني «منهج» جادامير (وهم ر. بولطامان R. Bultamann وج. إيبلينج G. Ebeling وأ. فوخس E. Fuchs)،

كما اتجه بعض علماء اللاهوت الأمريكيين إلى اعتبار كتاب جادامير المذكور بابًا يمكنهم الدخول من خلاله إلى لون من التفسير المقنع على أُسس فلسفية للنصوص المقدسة، ومنهم ج. روبنسون وج. كوب J. Robinson وG. Cobb، على حين اتجه فريق من الباحثين الألمان إلى إثبات صحة ما دعا إليه جادامير بتطبيقه على النصوص الأدبية من خلال جمعية كوَّنوها في الستينيات، واستمرَّت اجتماعاتها تُعقد مرةً كل عامَين حتى أوائل الثمانينيات، وهي جمعية «الهرمانيوطيقا وفن الشعر»، وإن كانوا يشيرون إليها باسم الورشة Workshop (أي حلقة العمل أو حلقة التدارس). ولم يصلنا بالإنجليزية منها سوى إعلان المقاصد، أو المانيفستو الذي أصدره اثنان من أعلامها عام ١٩٧٠م، هما زوندي وياوس Szondi and Jauss، والذي يدعوان فيه إلى إصلاح ما يسمَّى بفقه اللغة philology، وإعادة النظر في التاريخ الأدبي.

التفسيرية والبنيوية

نعود الآن إلى ريكور Paul Ricoeur وكتابه الذي سبقت الإشارة إليه، وهو «تضارب التفسيرات». وترجع أهمية هذا الفيلسوف الفرنسي إلى محاولته إقامة جسور بين الهرمانيوطيقا والفلسفة التحليلية من جهة، والبنيوية التي كانت تمر بتحوُّلات كبيرة في نظرياتها، والتحليل النفسي واللاهوت. ويتميَّز موقف ريكور في كتابه بعنوان «عن التفسير: مقال عن فرويد»: De l’ Interpretation Essai Sur Freud, 1946 بالتفريق بين «هرمانيوطيقا الارتياب» hermeneutics of suspicion (ونحن نناقش هذا المصطلح في القسم التالي من المقال)، وهو المذهب التفسيري الذي «يرتاب» في وجود معانٍ باطنة وراء النص الظاهر، والذي سلكه أتباع ماركس Marx وفرويد ونيتشه Nietzsche، وبين هرمانيوطيقا الوصول إلى المعنى الحقيقي، وهو الأسلوب المستخدم في التفسيرات اللاهوتية والدائرة في فلك «فقه اللغة».

أمَّا اللون الأول فهو يعتبر أن النص يجسِّد وعيًا زائفًا ينبغي قهره والتغلُّب عليه، وأمَّا الثاني فهو ينظر إلى النص باعتباره لونًا من التحدي للوعي الزائف للمفسِّر interpreter، ومن ثم حاول في ذلك الكتاب تبيان ما أخطأ فيه جادامير، وخصوصًا عدم إيضاحه لحالات انحراف أو تحريف المعنى distortion، ومن ثم انعدام صحة التواصل communication، وهو ما نعاه هابرماس Habermas أيضًا على جادامير، وهو من تلاميذه السابقين، في ثلاثة كتب لم تُترجَم إلا في عام ١٩٨٣ و١٩٨٧ و١٩٨٨م.

وتطرَّق ريكور بالتفصيل لِمَا زعمه هايدجر وجادامير من ابتغاء منهج علمي من خلال انتقاداتهما لمناحي القصور في المناهج السَّلفية للتفسير، فأوضح أن تبيان العيوب والمثالب لا غبار عليه، ولكنه لا يؤدِّي إلى وضع منهج متماسك يقوم على أُسس موضوعية علمية.

وانتقل ريكور في السبعينيات إلى السيميوطيقا — علم العلامات الذي عرضنا له آنفًا ونُخصِّص له فصلًا لاحقًا — في كتاب بالغ الأهمية وهو «الاستعارة الحية» *La Metaphore Vive* (١٩٧٥م) الذي تُرجِم باسم «حكم الاستعارة» *The Rule of Metaphor*، وفي كتاب آخر هو «نظرية التفسير» Interpretation Theory (١٩٧٦م)، ثم أتبعه بأهم عمل له وهو كتاب ضخم يقع في ثلاثة أجزاء (مجلدات) بعنوان «الزمن والرواية» *Time and Narrative* (وعنوانه الأصلي *Temps et Récit*، ١٩٨٣–١٩٨٥م)، وصدرت الترجمة للمجلدات الثلاثة متعاقبةً في ١٩٨٣ و١٩٨٦ و١٩٨٨م.

وهذه الأعمال مجتمعةً تمثِّل المدخل الحقيقي للأساس الفلسفي للتشابك بين العلوم الإنسانية والعلوم الطبيعية؛ بحيث يمكن أن تنتمي الهرمانيوطيقا إلى جميع المباحث البشرية باعتبارها منهجًا لدراسة الظواهر، مكتوبةً كانت أم مرئية أم مسموعة، وهنا يركِّز ريكور على ضرورة الالتزام بمنهج يسمح بالتفاعل فيما بين المباحث المتعدِّدة؛ فالمنهج المرتبط بمذهب فكري سابق على النص أو على الظاهرة سوف يرصد فقط، أو ربما ينحاز إلى، ما يتفق مع المذهب في التفسير، وهو هنا، في رأي بعض الشراح، يطوِّر ما كتبه هو نفسه (إن لم يكن ينقِّحه ويعدِّله)، في كتبه الأولى مثل كتاب «التاريخ والحقيقة» *Histoire et Vérité* (١٩٥٥م) الذي يطبِّق فيه الظاهراتية phenomenology على التفسير (انظر المعجم)، ومثل «رمزية الشر» (١٩٦٠م) *La Symbolique du Mal* الذي يصنِّف فيه فئات تفسيرنا لمفاهيم الخير والشر التقليدية وفقًا لظواهرها المجسَّدة، ومذهبه التفسيري الأول يرهص باتجاهه إلى السيميوطيقا، وخصوصًا بسبب توسيعه لمفهوم العلامات في حتى تنتظم جميع الظواهر في أحوالها وتشابكاتها المختلفة.

تأثير نيتشه

والتغيير الجذري الذي تعرَّضت له التفسيرية في فرنسا، كما سوف نبيِّن في الحديث عن التفكيكية، له جذوره التي لا مناص من الإشارة إليها في كتابات الفيلسوف الألماني نيتشه Nietzsche، وقد صدرت الترجمة الإنجليزية لكتابه «عن أنساب الأخلاق» *On the*

Genealogy of Morals عام ١٩٦٩م، والذي أثَّر في أفكار دريدا Derrida وميشيل فوكوه Michel Foucault التفسيرية وآفاقها؛ إذ إن نيتشه يقول إن التفسير بطبيعته يعتمد على المنظور الشخصي perspectival، وهو يقع دائمًا خارج تخوم الموضوعية post objective، بل لا يمكن الفصل بينه وبين مصالح الذين يملكون زمام الأمور في ثقافةٍ من الثقافات، ومن ثم يمكن الإشارة إلى هذه المصالح باسم مصالح السلطة power interests، ولا يمكن إماطة اللثام عن هذه المصالح التي تكمن وراء كل تفسير إلا بالبحث عن أنسابها؛ أي بتتبُّع جذورها في التاريخ وفي المجتمع؛ فكل تفسير يخضع لشجرة عائلة كثيرًا ما يغفل المفسِّر عنها؛ لأنه يستظل بظلها ويأكل من ثمرها.

وكان ميشيل فوكوه سبَّاقًا إلى رفض المذهب الظاهراتي (الذي أسميته الظاهراتية في الفقرة السابقة)، وصرَّح بذلك دون لبس أو غموض، وكان مذهبه يقضي بأن يستند التفسير إلى الكشف عن مصالح القهر coercive interests وأبنية السلطة power structures التي تُخفيها اللغة، واتجه في تفكيره إلى الثقافة وظواهرها في المجتمع محاولًا أن يجعل من رصد الأنساب لكل مفهوم منهجًا يصل به إلى أبنية المجتمع الإنساني الموروثة، وأخرج في ذلك عدة كتب لا تهمنا، وصرَّح في إطار النقد الأدبي. ولكن اتكاءه على اللغة في إطار مفهومات التفسير كان عاملًا ساعد حركة ما بعد البنيوية في الوقوف على قدمَيها، ودعم جهود دريدا واتجاهه الفلسفي الذي سنعرض له بإيجاز في القسم التالي من المقال.

أمَّا دريدا فقد انقضَّ بلا هوادة على تراث الفكر الألماني في التفسير برمته، فأعلن رفضه لمذهب هوسرل Husserl الظاهراتي (والمعروف أن كتاب هوسرل بعنوان Ideen (١٩١٣م) — أي الأفكار — كان قد ترجمه ريكور إلى الفرنسية)، ومذهب هايدجر الذي يُعتبر مذهبًا لدراسة الوجود من خلال الظاهرات العقلية (كما سبق أن شرحنا)، ويشار إليه أحيانًا بتعبير phenomenological ontology؛ إذ زعم أن مذهب هوسرل ومذهب هايدجر يضمران ما أسماه بميتافيزيقا الحضور metaphysics of presence (وهو ما سنشرحه في القسم التالي) خصوصًا كتاب هوسرل بعنوان «بحوث في المنطق» *Logische Untersuchungen* (١٩٠٠م)، والذي تُرجم إلى الإنجليزية بعنوان Logical Investigations عام (١٩٧٠م)، وأن ما يدَّعيه هايدجر من الهجوم على فكرة «التركيز على الكلمة»، ومعناها إحالة اللغة إلى العالم الخارجي logocentrism، يخفي الإيمان بذلك «الحضور» الميتافيزيقي، ومن ثم فإن مذهبهما في التفسير ناقص ومعيب وغير

موضوعي. وكان سبيل دريدا إلى نقض هذا المذهب ذا طابع ثوري وجذري إلى أبعد الحدود؛ فهو لا شك يتفق مع هايدجر في رفض إحالة اللغة إلى الواقع المحسوس، ولكنه يختلف معه أنه يرفض مبدأ الإحالة في ذاته؛ فهو يهاجم جميع نظريات التفسير؛ لأنها في رأيه تقوم على ذلك الفكر الميتافيزيقي، وهو يرفض بذلك أيضًا تاريخ النقد الأدبي برمته ودون استثناء.

والطريف هنا أن دريدا يستعير من هايدجر كلمته الألمانية Destruktion؛ أي الهدم أو التحطيم أو Abbau حتى في الهجوم عليه، ويُكسبها طابعًا فرنسيًّا، ويهبها معنًى أعمق؛ إذ يجعلها déconstruction؛ أي التفكيكية، وسوف نرى ما جرَّه هذا الاتجاه الفلسفي في التفسير على المفهومات النقدية والأدبية. ولكن يجمل بنا قبل الانتقال إلى التفكيكية أن نلخِّص بعض الاتجاهات الحديثة في التفسير، والتي تُعتَبر قائمةً حتى أوائل التسعينيات.

التحدي الفرنسي

عندما التقى جادامير بدريدا في باريس عام ١٩٨١م، وكان لقاءً قصيرًا، تحدَّثا بطبيعة الحال عن علاقة التفسير بما بعد البنيوية التي كان الأخير رائدها.

ولم يكن يشغل بال جادامير ما فعله الأمريكيون بنظرياته عن التفسير، خصوصًا على أيدي الفيلسوف الأمريكي البراجماطي ريتشارد رورتي Rorty، الذي أيَّد مذهبه (في كتابَيه «الفلسفة ومرآة الطبيعة» *Philosophy and the Mirror of Nature* (١٩٧٩م) و«عواقب البراجماطية» *Consequences of Pragmatism* ١٩٨٢م)، ولا على أيدي بيرنشتاين Richard J. Bernstein الذي حاوره — بل وحاور رورتي وهابرماس — في محاولة لإقامة التفسير على أسس واقعية وعملية جديدة. ولكن الذي كان يشغله هو ما أسماه ﺑ «التحدي الفرنسي» *The French Challenge* (انظر الفصل بعنوان النص والتفسير في كتاب *Michelfelder and Palmer*)؛ إذ شهدت الثمانينيات نزوعًا مُطردًا نحو إنقاذ «التفسيرية» باعتبارها مذهبًا فلسفيًّا في صورته الحديثة؛ ممَّا أصبح المثاليون والبراجماطيون على حد سواء يعتبرونه تهديدًا للفكر الإنساني نفسه؛ أي الاتجاه التفكيكي الفرنسي الذي ارتبط في أذهانهم بالهدم والإنكار والسلبية المطلقة.

فالفلسفة البراجماطية الأمريكية تُعتبر فرعًا — أو «قريبًا من بعيد» كما نقول بالعامية — للفلسفة الواقعية الإنجليزية، وهي تحتفل كما هو معروف بوليام

جيمس William James وجون ديوي John Dewey، وقد أضاف رورتي في تقييمه للتفسير تقسيمًا جديدًا على أساسِ مَن أسماهم بأنصار الأُسس (أو بالأُسسيين foundationalists) الذين يضعون أُسسًا مستقاة من الميتافيزيقا ومن نظرية المعرفة للفكر والتفسير، ومَن أسماهم بمناهضي الأُسس antifoundationalists، وذكر في عدادهم، إلى جانب هذَين، كيركجارد Kierkegaard وفتجنشتاين وجادامير والمرحلة الأخيرة من فكر هايدجر. وكان بذلك يحاول تقريب مناهج التفسير الحديثة من الفكر الواقعي العملي أو البراجماطي، بل لقد كتب بيرنشتاين إليه كتابًا كاملًا عام (١٩٨٣م) أسماه «تجاوز الموضوعية والنسبية» *Beyond Objectivism and Relativism*، يقول فيه إن التفسير يقدِّم أساسًا «لحوار جديد» للكشف عن الأبعاد التي لم يحاول أحد حتى الآن أن يميط اللثام عنها للعقلانية rationality، ويؤكِّد أن التفسيرية تشير إلى ما يتجاوزها وما ينصَب على العمل والواقع العملي؛ أي praxis.

السياسة والتفسيرية

في أواخر الثمانينيات أصدر ستانلي روزين Stanley Rosen كتابًا بعنوان «الهرمانيوطيقا باعتبارها مبحثًا سياسيًّا» *Hermeneutics As Politics* (١٩٨٧م)، وجَّه أنظار الدارسين إلى جوانب السياسة الكامنة في علوم التفسير أو في مذهب التفسيرية بصفة عامة، ومن ثم احتدمت المناقشات خصوصًا في الدوريات الأدبية والنقدية (بل والخاصة بالعلوم الاجتماعية) حول الطابع السياسي لبعض المذاهب الفكرية القائمة على التفسيرية، وخصوصًا المناقشة العاصفة والمشحونة بالتوتُّر والانفعال حول الاتجاهات أو الميول الفاشية لهايدجر، في كتاب أصدره فيكتور فارياس Victor Farias بعنوان «هايدجر والنازية» (تُرجم عام ١٩٨٩م) *Heidegger and Nazism*، وكذلك، كما سوف نرى، ما قام به دريدا من إلقاء الضوء على العلاقة بين التفكيكية والسياسة.

والعلاقة بين التفسيرية والأدب والنقد علاقة وثيقة، وتاريخها معروف، وما يهمنا هو تحوُّل الاتجاه التفسيري في العصر الحديث من الكاتب إلى القارئ، بحيث أصبح التساؤل يدور حول موقف القارئ، بل أصبح القارئ هو محور الدراسة في شتى الاتجاهات التفسيرية الحديثة. وإذا كانت المدارس اللغوية الحديثة، وفلسفات اللغة التي بُنيت عليها، تتطلَّب من الناقد اليوم تقديم نظرات علمية في عملية «إنتاج النص» production of text، فالقارئ غير مطالب بالإلمام بهذه النظريات؛ إذ لا يُطلب منه

إلا الإلمام بمفهوم أو بنظرية متماسكة عن التفسير، أو التفسيرية. ويتساءل أحد كبار الدارسين عمَّا إذا كانت النظرية التفسيرية تستند إلى نظرية الفهم أو تؤدِّي إليها؛ أي هل يمكن اعتبار أن الفهم أسبق من التفسير؟ ولو أن ذلك كله قد تعرَّض لضربات معاول هدم التفكيكية.

الفصل التاسع

التفكيكية

التفكيكية deconstruction مصطلح موفَّق، وإن كان قد أُسيء فهمه إساءةً بالغة، ربما بسبب عدم تقديمه في صورته التاريخية التي تُعتبر فلسفيةً أولًا ونقدية أو أدبية ثانيًا. فالتفكيك الذي اشتُق منه المصدر الصناعي هو فك الارتباط، أو حتى تفكيك الارتباطات المفترضة بين اللغة وكل ما يقع خارجها؛ أي إنكار قدرة اللغة على أن تحيلنا إلى أي شيء أو إلى أي ظاهرة إحالةً موثوقًا بها، والكلمة مستعارة بصورتها الحالية من الفرنسية déconstruction الموضوعة على أساس الألمانية Destruktion كما سبق أن أشرنا، ولا يوجد في الإنجليزية فعل من هذا الاسم، بل ولم يُشتق منه فعل حتى الآن ولو من خلال الاشتقاق العكسي back formation، حتى بعد انطواء صفحة المدرسة بوفاة بول دي مان Paul de Man وهو من أهم أعلامها. ولذلك فنحن مضطرون إلى النظر في معناها الفلسفي، خصوصًا في إطار مدرسة التحليل اللغوي الفلسفية الإنجليزية، والتي عرفناها من خلال مناهج برتراند رسل Bertrand Russell وفتجنشتاين Wittgenstein وجلبرت رايل Gilbert Ryle، وإير Ayer، وغيرهم ممن قدَّمهم إلى قُراء العربية زكي نجيب محمود وعزمي إسلام.

والغريب ألَّا نلتفت في مناهج الدراسة الفلسفية إلى هذه الفلسفة قدَّمها إلى الناطقين بالفرنسية جاك دريدا Jacques Derrida في ثلاثة كتب أصدرها عام ١٩٦٧م، فحوَّلت مجرى التفكير النقدي البنيوي بتوسيع مجاله بحيث أصبح ممارسوه — بعد التوسيع — يصفون الحركة بما بعد البنيوية. أمَّا الحركة النقدية نفسها التي رفع رايتها من يسمَّون بأصحاب مدرسة ييل Yale School، وهم بول دي مان نفسه، وجيفري هارتمان Geoffrey Hartman (وهو من تخصَّصت مثله في وردزورث Wordsworth) وج. هيليس ميلر J. Hillis Miller فلم يُكتب لها البقاء لأنها، على عكس البنيوية، كانت

سلبيةً negative؛ تُنكر ولا تُثبت، وتقطع ولا تصل، وتفك ولا تربط، إلا في حدود اللغة نفسها، ومن النص إلى النص، بل إن مذهبها الأساسي ألَا وهو استحالة إثبات معنًى متماسك لنص ما، أيًّا كان، لم يلبث أن جرَّ عليها حنق الكثيرين، وأهمهم جون إليس John Ellis، الذي كتب كتابًا أسماه «مناهضة التفكيكية» *Against Deconstruction* عام ١٩٨٩م، وأتبعه في عام ١٩٩٤م بكتاب أسماه «اللغة والفكر والمنطق» *Language, Thought and Logic* هدم فيه الأسس الفلسفية التي استند إليها التفكير اللغوي الشكلي الذي يفصل البناء عن المعنى أو التركيب النحوي عن الدلالة، وهو التفكير اللغوي الذي بدأه نعوم تشومسكي Noam Chomsky، ثم عدَّله، وآخر ما أتى به هو ما يسمَّى ببرنامج الحد الأدنى minimalist program؛ أي وضعَ حدودٍ دنيا للصفات المشتركة بين لغات العالم، واستبدال مذهب principles and parameters؛ أي المبادئ والمعايير، بمذهبه القديم في النحو، في محاضرة ألقاها في لندن عام ١٩٩٥م. وكان إليس في ذلك يستند إلى بعض كبار مفكري اللغة الأفذاذ مثل سوسير، وفتجنشتاين وبيرس Peirce، وورف Whorf.

يبدأ دريدا نقده بإنكار قدرتنا على الوصول بالطرق التقليدية إلى حلٍّ لمشكلة الإحالة reference؛ أي قدرة اللفظ على إحالتنا إلى شيء ما خارجه؛ فهو ينكر أن اللغة «منزل الوجود» (house of being) (وأنا أعتمد على نص دريدا *Of Grammatology* — أي «علم الكتابة»، كما سيأتي بيانه — الذي ترجمَته جاياتري سبيفاك Gayatry Spivak إحدى زعيمات الحركة النسائية الجديدة feminism). ومعنى «منزل الوجود» في نظره (انظر القسم السابق) الطاقة على سد الفجوة بين الثقافة التي صنعها الإنسان والطبيعة التي صنعها الله؛ أي إن اللغة لن تصبح أبدًا نافذةً شفافة transparent على العالم كما هو في حقيقته. وما جهود فلاسفة الغرب جميعًا — وخصوصًا من سبق ذكرهم من المُحدَثين هنا — وكذلك الألمان مثل هايدجر Heidegger وفريجي Frege الذين حاولوا تحقيق هذا الهدف بإرساء الأسس أو المذاهب القائمة على بعض البديهيات axioms أو الحقائق البديهية self-evident truths الموجودة خارج اللغة، إلا محاولات يائسة بائسة كُتب عليها الفشل. وقد وصف دريدا مواصلة اعتساف هذا الطريق بأنه عبث لا طائل من ورائه، وبأنه تعبير عن الحنين إلى ماضٍ من اليقين الزائف.

وقد استند دريدا في هذا بدايةً على ما ذكره سوسير محقًّا عن طبيعة عمل اللغة؛ حين ذكر أن العلاقة بين اللفظ (الدال) والمفهوم (المدلول) علاقة توقيفية arbitrary؛

أي تعسُّفية، بمعنى أنها لا تُعلَّل، وأن «اللغة لا تعتمد إلا على الاختلافات، ولا توجد بها تعابير موجَبة positive term» (والإشارة هنا إلى كتاب سوسير *Cours de Linguistique Général (1916)*)؛ فاللغة كما يقول دريدا نقلًا عن سوسير عملية إطلاق أسماء على الأشياء بحيث ينفرد كل دال بمدلوله، ولكنها تعمل works, functions عن طريق التمييز والتفريق diacritically بحيث لا تبرز دلالة الكلمة إلا من خلال علاقتها بالكلمات الأخرى في اللغة باعتبارها نظامًا مستقلًّا. وقد توسَّع شراح سوسير في تبيان معنى التمييز والتفريق، وقبل أن نضرب له نماذج يجدر بنا أن نتأمَّل مصطلح التمييز السابق؛ فالصفة diacritical أو diacritic (ولا يوجد لها فعل من لفظها) مركَّبة من البادئة -dia بمعنى عبر، وقد سبقت الإشارة إليها، واليونانية krinein بمعنى يميِّز أو يدرك، وقد اشتُقَّت منها الكلمة اليونانية krisis التي تحوَّلت إلى الإنجليزية crisis بمعنى نقطة التحوُّل أو النقطة الحرجة وأصبحت تطلَق على الأزمة، وهي كلمة مهمة؛ لأنها أصل الكلمة التي أصبحت تعني النقد والناقد criticus اللاتينية المشتقة من اليونانية Kritikos بمعنى القدرة على التمييز. ولا يزال ذلك المعنى كامنًا في الكلمات الأوربية للنقد والناقد، بل أحيانًا ما يُشار إليه باسم «المميِّز»، وللنقد باعتباره القدرة على التمييز discrimination، والقارئ المميِّز the discerning reader، وأسماء هذه القدرة عريقة في العربية، مثل «الفصل بين ...» «الفرق بين ...» (وهي عناوين بعض كتب الفرق الإسلامية).

وقد أحببت تأكيد هذا المفهوم لأنه أساسي في فكر دريدا، كما سوف يتضح من العرض الموجَز التالي، ولكن النماذج التي يوردها شُراح سوسير تحتاج إلى مقابل بالعربية حتى تتضح؛ فأحد شُراحه وهو فيرنون و. جراس Vernon W. Gras يضرب نماذج التشابه الصوتي التي تجمع بين عدد من الكلمات، وكلٌّ منها به آثار أو أوجه شبه صوتية من صاحبتها traces مثل فالح ومالح وصالح وطالح، بحيث يتمكَّن السامع من تمييز الصوت الملائم والتعرُّف على الكلمة المقصودة، وينطبق ذلك على المدلولات؛ إذ ليس المدلول نفسه ما يحتِّم تسميته باسم معيَّن، وهو يضرب لذلك مثلًا من الأرز وأسمائه التسعة في لغة الصين الجنوبية.

وإذا كان سوسير يراوده الأمل في أن يؤدِّي الاتجاه الجديد نحو اللغويات؛ أي الدراسة العلمية للغة، إلى إرساء قواعد علم جديد أو علم عام للعلامات (أي السيميولوجيا)؛ فإن جهود البنيويين الأوائل في هذا السبيل لم تلقَ من دريدا إلا الهجوم والسخرية؛ إذ صبَّ جامَّ غضبه على ما رآه أو ما زعمه من طموح دعاة البنيوية إلى اتباع المنهج العلمي؛

فالعلم science في نظره، مثله في ذلك مثل الدين والفلسفة الميتافيزيقية، يُقيم نظامه system على ما يسمِّيه بالحضور presence، ومعناه التسليم بوجود نظام خارج نطاق اللغة وإطار عملها، بحيث يبرِّر ما تدعيه من الإحالة إلى الحقائق أو الحقيقة truth. وقال إنه حتى بعد أن أنكر سوسير نظرية الإحالة reference واستبدل بها مبدأ الاختلاف difference، فإن كلود ليفي-شتراوس، وجال لاكان Jacques Lacan اللذَين يعتبرهما من آباء البنيوية قد أحالا اللغة نفسها إلى نشاط بنائي عالمي كامن في عقل الإنسان نفسه، وهو ما اعترض دريدا عليه بشدة قائلًا إن اعتبار اللغة نشاطًا بنائيًّا لا يخضع لسيطرة الذهن الواعي بل يتبع قوانين اللاوعي، يُعتَبر آخر محاولة تقوم بها الفلسفة لإرساء ما يسمِّيه بـ «ميتافيزيقا الحضور» metaphysics of presence، وهو يبسِّط حجته على النحو التالي:

تحاول الفلسفة الغربية منذ أفلاطون تقديم أو افتراض وجود شيء يسمَّى «الحقيقة» أو الحقيقة السامية المتميِّزة، أو ما يسمِّيه هو بـ «المدلول المتعالي» transcendental signified؛ أي المعنى الذي يتعالى على (أو يتجاوز) نطاق الحواس، ونطاق الحياة بمفرداتها المحدَّدة، بحيث توجد هذه الحقيقة خارج نطاق اللغة والتاريخ والزمن ولا «تتلوَّث» بأي منها uncontaminated. ونستطيع في رأي دريدا الكشف عن هذه المحاولة أو هذه المحاولات من خلال رصد مجموعة كبيرة من «الكيانات» entities الميتافيزيقية التي احتلَّت مركز الصدارة في شتى المذاهب الفلسفية؛ مثل eidos؛ أي الصورة، و arche بمعنى الأول أو المبدأ الأول، أو الأزل، أو القِدم، و telos بمعنى الغاية أو النهاية أو الكمال، وlogos بمعنى الكلمة أو الفكر (أو الكلام والمنطق)، و matter بمعنى المادة (أو الهيولي أو الهيولة؛ أي المادة دون تشكيل)، والرب God، والدافع الحيوي elan vital (أو السَّورة الحيوية بتعبير عبد الرحمن بدوي، أو وثبة الحياة بتعبير كمال عبد الجواد في ثُلاثية نجيب محفوظ)؛ إلى آخر هذه القائمة الطويلة، التي تتعاقب فيها «الكيانات» ويحل بعضها محل بعض فيها، ومن ثم فيمكن اعتبار اللغة المرشَّح الأخير للانضمام إلى هذه القائمة؛ إذ يشترك هايدجر Heidegger وسوسير في توجيه أنظارنا إلى هذا الاكتشاف الذي يعتبرانه فتحًا جديدًا breakthrough، وهما في رأي دريدا يهبطان بذلك إلى درك الميتافيزيقا الأسفل، وبذلك يرى أن عليه أن يضع حدًّا لهذه المحاولة الدائبة للبحث عن اليقين the quest for certainty، وتقويض أُسس هذه المحاولات هو في نظره هدف التفكيكية؛ أي إن هدف دريدا هو تفكيك الفلسفة، وتفكيك to take apart

تطلُّعاتها إلى إدراك «الحضور» أو «المنطق»، عن طريق ما حاول إثباته من أن عمل اللغة نفسه يحول دون الوصول إلى تلك الغاية، ومن ثم يقدِّم إلينا بديلًا عن سيميولوجيا سوسير، وهو ما يسمِّيه بعلم الكتابة grammatology.

ولَمَّا كان ذلك هو عنوان كتاب من أهم كُتب دريدا، ومناط مذهبه الذي أقام الدنيا وأقعدها، فلا بد لنا من وقفة قصيرة عند كلمة gramma. أمَّا المعنى المعجمي فليس عسير الفهم، وقد صدر في عام ١٩٩٣م معجم جديد من تأليف تراسك Trask وعنوانه *A Dictionary of Grammatical Terms in Linguistics*، وهو أوفى مرجع في هذا الباب حتى الآن، وإن كان يقتصر على علوم اللغة؛ حيث يعني النحو أو الأجرومية دراسة أشكال وأبنية الكلمات (والصرف morphology) وترتيبها المعتاد أو المألوف في عبارات وجمل (التراكيب syntax)، وأيضًا كثيرًا ما ينصرف معناه أو يتضمَّن أصوات الألفاظ (علم الأصوات phonology) ودلالتها semantics.

ولكن أصل المعنى هو الذي سيُفيدنا في فهم مقصد دريدا؛ فالكلمة الأوربية مشتقة من الكلمة اليونانية التي دخلت اللاتينية gramma والتي قد تعني وزن إبرتين أي oboli، وهي جمع obolus بمعنى إبرة، وهي وثيقة الصِّلة بكلمة obelos التي اشتُقت منها obelisk من كلمة obeliskos اليونانية و obeliscus اللاتينية بمعنى مسلة (ومن ثم جاءت تسمية الإنجليز للمسلة المصرية في لندن بالإبرة أو إبرة كليوباترا Cleopatra's Needle)، وهو ما أصبح الجرام (وحدة الوزن) في لغتنا المعاصرة. وقد تعني الكلمة أي كتابة؛ أي كل شيء مكتوب، من الفعل اليوناني graphein بمعنى يكتب (أو يرسم). ومن هنا كان معنى الكلمة اللاتينية grammatica (المتبوعة بـ ars بمعنى art؛ أي في اليونانية grammatike techne) وهو الكتابة أو العلم، وكانت تعني في العصور الوسطى بصفة خاصة دراسة اللاتينية أو العلوم أو «العلم» كما حفظَته لنا اللاتينية، ولم يختفِ ذلك المعنى اختفاءً كاملًا من اللغات الأوربية الحديثة، وهو يكمن خلف ما يسمَّى أو ما كان يسمَّى حتى عهد قريب في بريطانيا بمدارس تعليم الكتابة (ومعناها تعليم اللغة اللاتينية) grammar schools (في مقابل مدارس الحِرف والصناعات).

وكان دريدا يعني بعنوانه إذن علم الكتابة، ويقصد به الكتابة العامة التي يسمِّيها archi-écriture، وهي تتضمَّن الكلام والكتابة العادية، وعلم الكتابة في رأيه ثمرة لثلاثة عوامل هي بالتحديد؛ الكلمة gram، وأوجه التشابه بين الكلمات traces، والاختلاف بينها differance، وهو يغيِّر هِجاء الكلمة الفرنسية عامدًا كما سوف نرى. ويقول إنه

كان ينبغي على سوسير أن يركِّز اهتمامه على ذلك بدلًا من التركيز على المقابلة بين الدال والمدلول (اللفظ والمعنى). وقال إن سوسير أوحى بأهمية أو بأسبقية المدلول على الدال؛ إذ قَصَرَ وظيفة الدال على رمزيته أو قدرته على الإحالة إلى المدلول؛ ممَّا يؤكِّد تصوُّر سوسير أن ثمة مفاهيم «حاضرة»؛ أي موجودةً خارج الألفاظ، وهذا «الحضور» (وأرجو أن يكون معنى هذه الكلمة قد اتضح الآن) هو الذي ينعيه دريدا على مذهب سوسير؛ إذ إن «الحضور» يعني أن العلامات ذات قدرة ذاتية أو أن قيمتها تكمن في قدرتها الكامنة على العمل حدود اللغة، ودريدا يرفض ذلك أو يضعه «قيد الشطب» sous rature وunder erasur، ومعناها الحرفي قيد المحو (انظر المعجم) (وشوقي ضيف يقول إن الشطب كلمة فصيحة)؛ استنادًا إلى ما قاله سوسير نفسه من أن العلامات توقيفية أو تعسُّفية، وأن الفصل بينها يعتمد على الاختلافات القائمة فيما بينها لا على أي صفات إيجابية في داخلها.

الاختلاف والإرجاء

وهذا هو الذي حدا بدريدا إلى تغيير هجاء الكلمة الفرنسية؛ فهو يريد لها أن تدل على معنيَين معًا؛ الأول هو الاختلاف (بهجائها العادي)، والثاني هو الإرجاء، ويقابلهما في الإنجليزية differ وdefer. أمَّا الاختلاف فقد سبق إيضاحه، وأمَّا الإرجاء فهو عكس الحضور؛ أي إننا حين نعجز عن الإتيان بشيء أو بفكرة فنحن نشير إليها بكلمة، ومن ثم فنحن نستخدم العلامات مؤقتًا ريثما نتمكَّن من الوصول إلى الشيء أو الفكرة، وعلى هذا فإن اللغة هي حضور مُرجأ للأشياء والمعاني، ولا يمكن إذن افتراض حضورها في وجود اللغة.

والاختلاف والإرجاء يعملان معًا ويهبان اللغة قدرتها على الانتشار dissemination، ومعنى ذلك أن كل عنصر لغوي مكتوب أو منطوق grapheme أو phoneme على الترتيب يحدث تأثيره من خلال الآثار traces التي تخلفها أو تشاركها فيه شتى العناصر الأخرى، والتي يرتبط بها داخل سلسلة ما أو نظام ما. ومن ثم يقول دريدا إن عمل اللغة يشبه عملية التناسج الدائبة ceaseless interweaving؛ أي إن كلًّا منها يشارك في نسج صاحبه، ثم يشبِّه تأثيرها بالأمواج التي تنداح من المركز إلى الأطراف، ومن الماضي إلى الحاضر، وينتهي بذلك إلى الجمع بين الوظائف أو العناصر المتقابلة في علم اللغة — مثل العناصر الإحلالية والتركيبية paradigmatic, syntagmatic (انظر المعجم)،

والمقابلة بين الظواهر الآنية وعبر الزمنية synchronic, diachronic — قائلًا إنها لا ينفصل بعضها عن بعض، وكلها يندرج في نطاق مبدأ الاختلاف.

وينطبق ذلك أيضًا على المقابلة بين الطاقة اللغوية langue والكلام parole، وبين الشفرة والرسالة، وبين البناء والحادثة؛ فكلها ممَّا يشكِّل دائرة الدلالات، ويكشف عن استحالة نشوء اللغة من عنصر دون الآخر، فإذا كان من المحتوم أن توجد طاقة اللغة حتى يصبح الكلام ممكنًا، فإن الشفرات التي تتكوَّن منها هذه الطاقة لا بد أن تكون قد نشأت من أفعال الكلام speech acts (انظر المعجم) أول الأمر؛ ممَّا يؤدِّي بنا إلى حلقة مفرَّغة لا سبيل إلى كسرها إلا بالعودة إلى فكرة الاختلاف التي تستطيع دون غيرها أن تضع لنا أُسس الطاقة اللغوية والظواهر الآنية والتحوُّلات في أشكال النماذج المفردة، وكذلك قواعد أفعال الكلام، والظواهر عبر الزمنية وتحوُّلاتها، والعلاقات بين الكلمات. فإذا كانت الأسس المذكورة أولًا مكانيةً spatial وساكنة passive (بمعنى عدم قيامها بالفعل) وتستند إلى الواقع factual (بمعنى ثباتها في الزمن أو أنها خبرية constative) (انظر المعجم) فإن القواعد المُشار إليها ثانيًا زمنية temporal وفعَّالة active وترمي إلى تحقيق أغراض محدَّدة persuasive، كما يتجلَّى في الأداء اللغوي المعتاد performance.

وينتهي دريدا من هذا العرض إلى أن مبدأ الاختلاف ليس تركيبًا توفيقيًّا synthesis بالمعنى الجدلي الهيجيلي Hegelian بين هذه القوى؛ فهو لا يرمي إلى التوفيق بين القوى المتضادة، لكنه يؤكِّد أن اللغة تتضمَّن تلك القوى في نفس الوقت وفي جميع الأحوال؛ فالاختلاف بناء وحركة معًا وساكِن وفعَّال، وذو وجود خاص به حتى وهو يخضع في بنائه لِمَا تعنيه كل هذه العوامل.

ويُصر دريدا على أن هذه التناقضات قائمة دائمًا باعتبارها صراعًا لا ينتهي بين القوى أو الطاقات، وهي تمثِّل في مجموعها الكتابة العامة archi-écriture وتتسم بالتعدُّدية التوليدية generative multiplicity؛ أي تعدُّد صورها الممكنة وقواعدها الكامنة ومن ثم معانيها المتباينة حتى وهي تُخرج لنا علامات أو رموزًا يبدو لنا أنها كاملة؛ أي إن الكتابة تُشبه أي ظاهرة ذات دلالة، وهو يسمِّيها علم الظاهرات الوجودية existential phenomenology في أنها تتضمَّن الذات والموضوع subject & object، وهما اللذان نستشف وجودهما من عملية توصيل المعنى. أي إن أيًّا منهما لا يُعتبر أصلًا سابق الوجود على صاحبه، ولا يمكن استشفافه إلا من خلال إدراك «الفروق»، لا قبلها ولا بعدها ولا بصورة منفصلة عن ذلك الإدراك.

وبكلمات أوضح، يقول دريدا إننا نشكِّل وعينا بذواتنا وبالعالم من خلال إدراك حركة الفروق اللغوية، دون حاجة منا إلى تصوُّر «حضور» خارج اللغة أو «بناء» نهائي مطلق داخلها قد يحد من عملها وتأثيرها. ويقول ساليس Sallis أحد شُراح دريدا في كتابه «التفكيكية والفلسفة» (وهو مجموعة دراسات أسهم فيها بدراسة ومقدمة، انظر المراجع) تعليقًا على هذا الموقف من اللغة: «إن ذلك (أي عدم وجود مرجع خارجي أو بناء داخلي) ... معناه أن دريدا يقدِّم لنا صورةً للغة تفتقر إلى الاكتمال، وإلى التوحُّد، بلا نهاية ولا أصل ولا غاية، لا يَقَر لها قرار ولا تهدأ أبدًا.» وهذه هي العبارة (ص١٢ من الطبعة الأولى، ١٩٨٧م):

> "… Derrida offers a non-full, non-unitary, open-ended-without-origin-or-goal, never-to-be-at-rest version of language."

والذي أراه، استنادًا إلى كتاب «علم الكتابة»، هو أن دريدا يُقيم مبدأ الاختلاف فيما بين العلامات (أو الكلمات) الحاضرة، وأيضًا بينها وبين العلامات أو الكلمات غير الحاضرة؛ أي إن تصوُّره للاختلاف لا يقتصر على الفروق في الدلالة والصوت والأشكال بين الكلمات المكتوبة أو المنطوقة فقط، كما ألمح إلى ذلك سوسير وكما توسَّع في تطبيق هذه الفكرة جون إليس في كتابه المشار إليه عن «اللغة والفكر والواقع»، لكنه يجعل مبدأ الاختلاف ساريًا على ما هو موجود أمامنا على صفحة الكتاب وعلى ما هو غير موجود، بحيث يقترب من التشكيك في وجود العلامة أو الكلمة ذاتها باعتبارها كِيانًا إيجابيًّا له معنًى، وهذا ما يفسِّره قوله إن العلامة يجب أن توضع «قيد الشطب»؛ أي أن نشطبها في مكانها دون أن نمحوها محوًا (انظر المعجم)، واهتمامه بإظهار الاستعارات والتشبيهات التي لجأ إليها فلاسفة الغرب من قبله للإيحاء «بحضور» كِيانات خارج اللغة؛ فهو يعتبر ذلك ضربًا من التفكير الميتافيزيقي الذي أثبت العصرُ الحديث أنه «حديث خرافة».

وإذا افترضنا أن العالم والذات من ثمار اللغة — في حدود مفهوم الاختلاف — فالنتيجة المنطقية لذلك هي عدم وجود حقيقة reality خارج تفسيرنا للواقع اللغوي وهو النَّص. فاللغة هي التي تربط أجزاء العالم وتُفصِّلها، بمعنى أنها توضِّح حدودها وتُفصح عنها to articulate، وما أقبح ترجمتها بـ «يمفصل» ولدينا كلمة فصَّل؛ أي لا يوجد ما يدعونا إلى اشتقاق جديد ﴿كِتَابٌ فُصِّلَتْ آيَاتُهُ﴾، ولماذا نفترض وجود مَفْصِل (والكلمة الإنجليزية تعني بوضوح على أية حال القدرة على البيان والإفصاح) وهي التي تبنيه to structure، وتخلقه وتعيد خلقه باستمرار وإلى الأبد؟

ومن هنا فإن دريدا يدعو إلى أن تَنصَب الدراسة التفكيكية على النصوص، وأن تحلِّلها عن كثب للكشف عن أي ثغرات من القلق aporia؛ أي عدم اليقين، أو بمعنى أوضح ما لا يمكن الوثوق منه؛ فهذه هي التي يَنفُذ منها الكاتب إلى ما يسمِّيه المدلولات المتعالية transcendental signifieds؛ أي المفاهيم التي يعتبرها ميتافيزيقيةً مثل الطبيعة، والوجود، واللاوعي وما إلى ذلك.

ودريدا يلتمس العذر للكاتب حين يقع، ولو واعيًا، في هذه الفجوات أو نقاط الضعف؛ لأنه معرَّض، بحكم نشأته، لثقافة تتضمَّن مفاهيم تاريخيةً وتربوية وميتافيزيقية لا حيلة له في دفعها؛ فهو لذلك خاضع للنظم والأبنية القائمة بسبب هذه المفاهيم داخل اللغة، وهو يستخدم «الشفرات» القائمة ليُساهم في ترسيخها حتى حين يتصوَّر أنه يفعل العكس. ومن ثم فما أكثر ما تنضح النصوص بمفاهيم تدل على عكس ما قصد صاحبها، وهو يعدِّد في عرضه التاريخي لهذه المفارقات أسماءً تختلف في ظاهرها وتتفق في جوهرها. ولا يُعفي أحدًا من هجومه؛ من أفلاطون، إلى روسو إلى ليفي-شتراوس إلى هوسيرل وسوسير؛ مؤكِّدًا أن «المعنى» لديهم هو كِيان خارج النص، وخارج على «الاختلاف» في اللغة، وأن الفيلسوف شأنه شأن الناقد الأدبي يريد أن يدلنا على هذا «المعنى». أمَّا اللغة باعتبارها اختلافًا فتجعل من المحال تحقيق هذه الغاية، وأقصى ما نستطيعه هو أن نتطلَّع إلى التعليقات التي لا تنتهي وإلى إعادة التفسيرات المتوالية، بل وإلى سوء الفهم، ولن يجدي ذلك كله في إيقاف «تشريد» الكلمات، و«إزاحة» displacement العلامات، ثم إعادة توطينها resettlement وإيوائها ثم تشريدها، وهكذا إلى ما لا نهاية.

ولا أزعم أنني استطعت في هذه الصفحات القليلة أن أوفي فلسفة دريدا حقها؛ فهي تحتاج على الأقل إلى مجلد كبير، ولكن غايتي هي تقديم أهم أفكاره بأقل عدد ممكن من الكلمات والمعجم يتضمَّن شرحًا أوفى لمصطلحاته. وأرجو ألَّا يفهم من هذا العرض الموجز أن دريدا يرفض اللغة برُمتها، أو أن يقاطعها ويخاصمها بسبب هذه «النقائص» التي يراها فيها؛ فهو يراها أداةً نافعة ووسيلة لتحقيق أغراض جمَّة (وليس هنا مجال عرض آراء معارضيه وعلى رأسهم جون إليس)، ولكنه يرى أن التفكيكية لازمة لتحرير اللغة، أو تحرير النصوص من العوامل الخارجية التي تحول دون قراءة النص باعتباره كائنًا متناسجًا دائب الحركة؛ إذ يتدخَّل عامل التاريخ أحيانًا ليُغلق النَّصَّ إغلاقًا يحرمه فيه من تفاعله مع غيره من النصوص، بل ومع اللغة الحية، وغالبًا ما يكون ذلك بفرض مذهب فكري خارجي عليه؛ إذن فالتفكيكية تعمل من داخل النص لمقاومة هذا الإغلاق.

نُقاد جامعة ييل

لقد توسَّع دريدا في عرض هذه الآراء في كتابَيه الآخرين (انظر المراجع) عن الكتابة والفروق، وعن الظاهريات (الصادرَين في نفس السنة)، ثم نشر بعد ذلك بستة أعوام (١٩٧٢م) ثلاثة كتب أخرى يُعيد فيها نفس الأفكار مع التوسُّع في شرح نظريات انتشار اللغة وموقفه الفلسفي، ويركِّز على التناقضات الداخلية في مذاهب من سبقه من المعاصرين. ولكن تأثير فلسفته على النقد الأدبي لم يبرز إلا في كتابات نقاد جامعة ييل The Yale Critics الذين سبقت الإشارة إليهم، وخصوصًا بول دي مان. ومع ذلك وبعد انطفاء بريق جِدَّة التفكيكية، بل بعد أن خبت جَذوتها بسبب انصراف النُّقاد، حتى نُقاد ما بعد البنيوية عنها، استمرَّ تأثيرها قائمًا بصورة غير مباشرة في ألوان أخرى من الاتجاهات النقدية الملوَّنة بطابع فكري مثل الماركسية والفرويدية والنسائية، والتي يتناولها المعجم بالتفصيل.

والمدخل إلى تأثيرها المباشر هو قول بول دي مان في كتابه المنشور ١٩٧٩م بعنوان «رمزيات القراءة» *Allegories of Reading* (صفحة ١١٥): «إن الأدب قد أصبح الموضوع الأساسي للفلسفة ونموذجًا لنوع الحقائق (أو الحقيقة) التي تتطلَّع الفلسفة إلى بلوغها.» وهو يعني بذلك أن الأدب لا يزعم أنه يحيل القارئ إلى الواقع الحقيقي خارج اللغة؛ فهو تعريف خيالي، ومن ثم فلا داعي لأن تعتذر الفلسفة حين تكتسي ثوب الأدب بأنها تصل أو تتوصَّل إلى حقائق خيالية. ويقول دي مان إن تاريخ الفلسفة كله كان بمثابة رحلة طويلة إلى دنيا الإحالة، أو الإحالية referentiality، وإلى المضمون content بعيدًا عن الوعي بذاته؛ أي بأن الفلسفة قد استمدَّت أصولها من مصادر بلاغية أو من علم البلاغة نفسه rhetorics ويستند دي مان هنا على رأي دريدا بأن الأدب يمكن اعتباره حركة تفكيك ذاتية للنص self-deconsturctive movement of a text؛ إذ يقدِّم لنا معنًى ثم يقوِّضه undercutting في آنٍ واحد؛ فالأدب أقرب ما يكون إلى تجسيد مبدأ الاختلاف أو الكتابة العامة. وهو يحتفل بوظيفة الدلالة، وفي نفس الوقت بحرية عمل الكلمات في نطاق الطاقات الاستعارية metaphoric وألوان المجاز figural والخيال imaginative، دون الجمع بين هذه وتلك في تركيب جدلي. إنه يهب الصدارة للبلاغة، ولا يوفِّق بين المتناقضات، فلا يصل أبدًا إلى الوحدة.

وأهم ما يلاحَظ هنا هو أن هذا التصوُّر للأدب باعتباره نصوصًا متداخلةً ينفتح بعضها على البعض، ولا يحد النص منها حدود تمنعه من تجاوز ذاته، بدلًا من

التصوُّر القائم على وجود نص مستقل self-contained أو كتاب مغلق، يناقض تعريف الأدب الذي جاء به النقد الجديد The New Criticism باعتباره عملًا يتمتَّع ب «الوحدة العضوية». ولقد دافع أرباب النقد الجديد عن الأدب استنادًا إلى استخدام اللغة فيه استخدامًا يقوم على التورية الساخرة irony والغموض أو الإبهام ambiguity (انظر القسم الأول) قائلين إن الأدب لا يكفي فيه التعبير الواضح عن شيء ما دون وجود القطب المقابل له polar opposite (وهو تعبير مأخوذ من الفيزياء حيث القطبان الموجب والسالب في الدائرة الكهربائية anode & cathode وإن كانت فكرة الاستقطاب نفسها polarization ترجع إلى القطبَين الشمالي والجنوبي للأرض)، ووجود هذا القطب المقابل يعقِّد ويعمِّق ويوسِّع من آفاق تأثير العمل ومن خبرة قراءته experiential.

ولكن هذا الاتكاء على خبرة القارئ أو تجربة قراءته للنَّص يؤدِّي إلى التصالح آخر الأمر بين المعاني وتوحيد القوى المتصارعة فيه وإحالة النَّص والقارئ جميعًا في آخر المطاف إلى العالم الخارجي. ومن ثم يقول التفكيكيون، والكلام هنا لجيفري هارتمان، إن «الحقيقة» الشعرية كانت تستمد حياتها، في نظر النقد الجديد، من العالم الخارجي باعتباره حقيقةً فوق الواقع اللغوي؛ أي متعاليةً عليه transcendental verity.

ولنتأمَّل هذه الكلمات الأساسية برهةً قصيرة. إن «الحقيقة» التي نُشير إليها بكلمة truth تقترب في معناها من الصدق، وما الصدق في أبسط معانيه إلا مطابقة القول للواقع، ولكن حقيقة العالم الخارجي المقصودة reality, truth هي مناط الفكر الفلسفي لجاك دريدا؛ فهو يشكِّك في وجودها في ذاتها إلا في حدود ما تستطيع اللغة أن تقدِّمه إلى أذهاننا من خلال التفريق بين المفاهيم المختلفة؛ ولذلك فضَّلنا كلمة الحقيقة على كلمة الصدق، مع وجود ذلك المعنى دون شك في الكلمة الأخيرة أيضًا verity.

أمَّا التفكيكيون فهم يرَون أن المزية الأولى للأدب ترجع إلى أنه خيال fiction أو كذب untruth؛ فالشعر يحتفل بحريته من الإحالة «الحرفية» literal (التعبير الحقيقي في مقابل المجازي)، وهو واعٍ بأن إبداعاته ذات أساس تخيُّلي imaginative basis؛ ولذلك فهو لا يعاني مثلما تعاني النصوص الأخرى من مشكلة الإحالة إلى خارج النص logocentrism. ويلخِّص أحد الشراح، وهو فيرنون. و. جراس هذا الموقف قائلًا:

> «ترجع أهمية الأدب، في ظل التفكيكية، إلى طاقته على توسيع حدوده بهدم أُطر الواقع المتعارف عليها [التقليدية]؛ ومن ثم فهو يميط اللثام عن طبيعتها التاريخية العابرة [المؤقَّتة]؛ فالنصوص الأدبية العظيمة دائمًا ما تفكِّك معانيها

> الظاهرة، سواء كان مؤلِّفوها على وعي بذلك أم لا، من خلال ما تقدِّمه ممَّا يستعصي على الحسم (ما لا يمكن القطع به)، ويجب على القراءة التفكيكية للنص أن تفك [عُقَد] خيوطه. والأدب أقدر فنون القول على الكشف عن العملية اللغوية التي تمكِّن الإنسان من إدراك عالمه مؤقَّتًا، وهو إدراك لا يكتمل أو يصبح نهائيًّا أبدًا.»

هذا هو الأصل، وقد وُضعت الكلمات العربية التي أضفتها بين أقواس مربعة:

> "The importance of literature under deconstruction lies in its power to extend boundaries by destroying conventional frames of reality, revealing thereby their historically transient nature. Great literary texts, with or without the awareness of their authors, always deconstruct their apparent message by introducing an aporia (undecidable) which the deconstructive reading must unravel. Literature, more than any other discourse, reveals the language process by which man takes hold of his world temporarily, but never completely or finally."

The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics. Princeton, 1993, p. 280

وقد اقتطفت هذه الفقرة لأبيِّن أننا حتى حين نقرأ «النثر العلمي» الذي يكتبه النقاد فنحن نمارس ما يعنيه سوسير بإدراك الفروق والاختلافات بين الكلمات، ومن ثم فنحن نحوِّل بعض معانيها في أذهاننا إلى معانٍ أخرى، وقد يتفق معنا الكاتب نفسه فيعيد التعبير عن المعنى المقصود بالألفاظ التي استشففناها في النص عند قراءته، والكلمات التي أضفتها توضِّح ذلك. فالفرق بين convention بمعنى عرف وأعراف وtradition معروف، وإن كان معنى الثانية غالبًا ما يندرج في الأولى، مثلما تتحوَّل الأعراف في حالات كثيرة إلى تقاليد. ولكن الفارق مهم؛ ولذلك فالقارئ عندما يقرأ عن أُطر الواقع الموصوفة بأنها conventional قد يتصوَّر أن المقصود بها الأطر التقليدية، وهو غير ملوم، بل ربما كان ذلك ما يعنيه الكاتب، وكذلك الأمر بالنسبة لكلمة العابرة transient

فهي تشترك في معظم دلالاتها مع «المؤقَّتة» التي عاد الكاتب إلى استخدامها في آخر الفقرة temporary. وقس على ذلك الفرق بين التفكيك بالمعنى اللغوي العام الذي يعود إليه الكاتب عندما يتكلَّم عن فك الخيوط أو تعقيدات الخيوط، والتفكيك بالمعنى الفني technical المرتبط بالمذهب النقدي الذي نتحدَّث عنه؛ إذ هو أقرب إلى الهدم منه إلى التفكيك، ولكن الفارق موجود ومهم، وكذلك الفارق بين كلمة رسالة بالمدلول الفني وكلمة المعن؛ ولذلك فالتمييز ضروري، على اشتراكهما في الكثير في علم السيميولوجيا. وأخيرًا فإن إضافة «العُقَد» موحًى بها وغير مصرَّح، وهي تشير إلى معنًى من المعاني المحتملة، وإنما وضعتُها جميعًا بين أقواس لأضرب المثل فحسب.

لا شيء خارج النص

ويعترض التفكيكيون على كل ما عدا التركيز على النص وقراءته من الداخل استنادًا إلى مقولة دريدا الشهيرة — التي ذهبت مذهب الأمثال — في كتابه عن علم الكتابة ص١٥٨: «لا يوجد شيء خارج النص.» ومعنى ذلك رفض التاريخ الأدبي التقليدي ودراسات تقسيم العصور، ورصد المصادر؛ لأنها تبحث عن مؤثِّرات غير لغوية؛ أي عن حقائق غير لغوية، وتبعد بالناقد عن عمل الاختلافات اللغوية (التي تُعتبر وحدها تاريخ الأدب).

وهم يعتبرون أن الغوص على الدلالات وتفاعلاتها واختلافاتها المتواصلة بمثابة معادِل correlative للكتابة، فإذا كان من حق كل عصر أن يعيد تفسير الماضي، ويقدِّم تفسيره الذي يرسم طريق المستقبل، فإن التفسيرات أو القراءات الخاطئة أو المنحازة misreadings هي السبيل الوحيد لوضع أي تاريخ أدبي بالمعنى التفكيكي. فكتاب بول دي مان الذي سبقت الإشارة إليه يرفض «لافتات» الرومانسية والكلاسيكية وما إليها، وإذا كان قد بدأ الكتاب من مدخل الدراسة التاريخية للرومانسية، فهو ينتهي فيه إلى وضع نظرية لقراءة النص طبقًا للتفكيكية؛ إذ يُعلي من شأن الرموز والتوريات الساخرة والمفارقات، ويغالي في تصويرها كيما يهدم ما كان يُظن أنه المثال الرومانسي للرمز، خصوصًا في كتابات «المؤرِّخين النقاد»؛ أي كُتاب التاريخ النقدي مثل لوجوي Legouis وكازاميان Kazamian، أو ديفيد ديتشيز David Daiches أو إيان جاك lan Jack. وهو يرفض أي منهج خارجي مثل منهج ف. ل. لوكاس F. L. Lucas الذي يتصدَّى لهدم الرومانسية من «الخارج» استنادًا إلى منهج نفسي في كتابه «تداعي وسقوط المثل الأعلى الرومانسي» *The Decline and Fall of The Romantic Ideal*. وهو يفتح الطريق أمام

جيفري هارتمان للانطلاق في إعادة قراءة وردزورث قراءةً تفكيكية تُعتبر في حقيقتها كتابةً إبداعية؛ فهو ينطلق بلا حدود في تفسيراته لشعر الشاعر الذي قُتل بحثًا، بل الذي سبق أن كتب هو عنه كتابًا ممتازًا، فكتب مقالات مستوحاةً من النص دون أن تتقيَّد به؛ إذ تحتفل بالتوريات اللفظية puns بأشكالها المختلفة، وإحالات الألفاظ والتعابير إلى أعمال سواه، ومن ثم احتمالات التناص، حتى ولو كانت هذه التعابير قد أصبحت جزءًا من التراث الاصطلاحي للغة، مُظهرًا في ذلك براعةً يحسده عليها المبتدئون ولا يوافقه عليها الشيوخ؛ ابتغاءَ هدم المعاني التي أَلِفَتها الأجيال على مدى قرنَين من الزمان.

ولا يزال بول دي مان، حتى بعد موته، المثل الحي لتطبيق أفكار دريدا في الفلسفة واللغة؛ فهو يركِّز على مناطق القلقلة في النص التي تسمح باستشفاف الاختلافات والفروق اللغوية التي تُعينه على إخراج الاحتمالات، وإثبات عدم جدوى الركون إلى معنًى واحد للنص، وكذلك على إقامة مواجهة بين الطرائق البلاغية المستعملة في النص، ومعناها المتوهَّم أو الشائع خطأً، ومن ثم إثبات صحة ما دعا إليه دريدا.

وكان بول دي مان يرى أن الأدب أقرب فنون القول تحقيقًا لأفكار دريدا عن استحالة الإحالة — أي الدلالة على معانٍ خارجية محدَّدة — ويرى أن التفكيكية تعين الناقد على التحرُّر وتعين القارئ والكاتب أيضًا على إدراك معنى الحرية الحقيقية. وكان يردِّد دائمًا أن الإنسان يتمتَّع في الأدب والنقد بحرية دائمة على إعادة طرح صورة ذاته وصورة العالم، دون الخضوع لأي قيود خارجية تفرضها عليه الثقافة. وقد علَّق أحد الفلاسفة المعاصرين على ذلك (وهو جون باسمور John Passmore) قائلًا إن بول دي مان ينتهي هو نفسه إلى مذهب أقرب إلى المطلق منه إلى النسبي، وإلى التعميم الذي يؤكِّد «الحضور» الخارجي بدلًا من أن ينفيه، بمعنى أن التفسيرات المؤقَّتة (بالمعنى الذي قصده دريدا) تصبح نهائيةً من وجهة نظر هذا العصر، بحيث لا تسمح في هذا العصر بنقضها، ومن ثم تصبح مطلقةً في الإطار التاريخي، وهو ما كان دريدا يناهضه. والواضح أن تكرار تحليل النصوص لإنكار معانيها أو إثبات عدم إمكان فهمها، أو عدم جدوى هذه المحاولة، قد أحدث لونًا من الرتابة والملل حدا بالكثيرين إلى التساؤل: وماذا بعد؟ بل دفع الكثيرين إلى الانصراف عن المذهب برمته.

ولكننا نشهد هذه الأيام تحوُّلًا عجيبًا في هذا المذهب، ولا يزال قويًّا في التسعينيات، وهو ما يسمِّيه ساليس Sallis باستخدام المصطلح دون مضمونه، وإن كُنا نستطيع أن نسمِّيه بالاستخدام غير المباشر للتفكيكية، عن طريق الالتفاف حولها. فلمَّا كان دريدا

— كما أوضحنا — يحظر على النقاد التفكيكيين الاعتراف بقدرة اللغة على الإحالة، لم يجد هؤلاء بدًّا من السخرية ممن يزعم أن للغة وظيفةً عقلانية rational أو معرفية cognitive لكنهم أجرَوا تعديلات غريبةً على مفهوم العلاقة بين اللغة والواقع reality (أو الحقيقة truth)، فبدءوا — خصوصًا في الآونة الأخيرة — يرصدون القوى المحرِّكة للغة من الخارج، عن طريق رصدها في تلافيف النَّص أو النَّص الباطن subtext، مثل الرغبات الجنسية (فرويد) أو المادية الماركسية، أو ما وصفه نيتشه Nietzsche بالنزوع إلى التسلُّط أو إرادة القوة.

ورأينا منهم من يقول إن هذه الرغبات غير العقلانية irrational تساهم في عملية الدلالة على المعنى أكثر ممَّا تساهم فيها المعرفة العقلية intellectual cognition، وهكذا ارتضَوا لأنفسهم المذهب التفسيري الذي يُطلَق عليه «تفسيرات الارتياب hermeneutics of suspicion (انظر القسم السابق)؛ أي الانتقال من معنى النص الظاهر إلى النص الباطن بحثًا عن الأصول التي تتحكَّم في البنية السطحية أو الفوقية للنص surface text أو superstructure text. وهكذا أباحوا لنفسهم أيضًا استخدام أساليب التفكيكية في التحليل للكشف عن الوسائل التي «يُرتاب» في أنها تُخضِع النص على مستوًى أعمق لهذه الدوافع؛ أي لاستراتيجيات التسلُّط strategies of power أو للقوى التاريخية.

ولسنا في مجال الحكم على سلامة المنهج من حيث هو منهج في النقد الأدبي؛ فله منطقه وله نتائجه العلمية المقنعة، ولكننا نود أن نوضِّح فحسب أنه لا يمكن أن يسمَّى تفكيكيًّا؛ فالتفكيكية كما رأينا نظرة فلسفية في اللغة أولًا، يتحتَّم في تطبيقها عدم إخضاع اللغة لعوامل خارجية. وأكبر من استفاد من هذا المنهج هم دعاة الحركة النسائية الجديدة feminism الذين حاولوا (رجالًا ونساء) الكشف عن التناقضات الصارخة في كتابات أنصار سيادة الرجل على المجتمع patriarchal domination، رغم عدم التفرقة في التفكيكية بين الذكر والأنثى. وقد أدرجتُ في المعجم معظم المصطلحات التي أتى بها هؤلاء، ودلَّلت عليها بشواهد كثيرة من كتاباتهم، بدلًا من تخصيص قسم في هذه المقدمة لكل «اتجاه»؛ فهي تشارك جميعًا في استخدام تفسيرات الارتياب، لتقديم رؤًى نقدية جدية، سواء من خلال الماركسية أو التاريخية الجديدة أو الحركة النسائية، وهي جميعًا تنتفع بالتفكيكية دون أن تكون تفكيكيةً على الإطلاق.

الفصل العاشر

السيميوطيقا

سبق أن أشرت في سياق نشأة البنيوية إلى مصطلح السيميولوجيا ومصطلح السيميوطيقا، وترجمتُ كلًّا منها بعلم العلامات signs ودافعت عن تعريب اللفظ الأجنبي وعن ترجمته السابقة، مفضِّلًا أيًّا منهما على «السيمياء» العربية القديمة، والتي توحي لفظًا ومعنًى بعلاقة قديمة بالكلمة اليونانية التي اشتقت منها الكلمة الأوربية الحديثة. ولعل القارئ قد لاحظ أنني لجأت عند التعريب إلى استخدام المصطلحَين؛ أي السيميولوجيا والسيميوطيقا بمعنًى واحد، والواقع أن بعض الباحثين قد حاولوا أن يفرضوا فروقًا بينهما مثل محاولة قصر السيميولوجيا على العلم النظري، وجعل السيميوطيقا تنصرف إلى تطبيقات هذا العلم.

ولكن هذه المحاولات لا تستند إلى الاستعمال الجاري؛ فالسيميولوجيا أكثر شيوعًا بالمعنيين في الكتابات الفرنسية، والسيميوطيقا أكثر شيوعًا، بل هي السائدة الآن (وحدها تقريبًا) في كل ما يكتب بالإنجليزية. وربما كان تفضيل كُتاب الفرنسية للسيميولوجيا راجعًا إلى استخدام سوسير لها، وربما كان تفضيل كتاب الإنجليزية للسيميوطيقا راجعًا إلى استخدام جون لوك لها (١٦٣٢–١٧٠٤م) أول الأمر عن طريق استعارتها مباشرةً من اليونانية semeiotike؛ فنحن — دارسي الأدب الإنجليزي — نألف قوله في دراسته الشهيرة عن «طبيعة الفهم» إنها تعني مذهب العلامات doctrine of signs، الذي يعرِّفه

بأنه: «النشاط الذي يختص بالبحث في طبيعة العلامات التي يستخدمها الذهن للوصول إلى فهم الأشياء أو في توصيل معارفه إلى الآخرين.»[١]

ولم يكن لوك — بطبيعة الحال — أول من تطرَّق إلى الموضوع؛ فالموضوع قديم قِدم أفلاطون وأرسطو،[٢] كما استمرَّ الفلاسفة يبحثونه دون منحه هذا الاسم في العصور الوسطى وحتى العصر الحاضر،[٣] ولكن الطابع العلمي الجديد والمحدد الذي اكتسبه هذا المبحث، باعتباره مجالًا من مجالات النقد الأدبي، يرجع إلى أوائل القرن العشرين، ويمثِّل التقاء ثلاثة من هذه المجالات؛ أولها هو البراجماطية pragmatism التي اتسم بها عمل الفيلسوف الأمريكي بيرس Peirce، وثانيها هو الظاهراتية التي ارتبطت باسم هوسيرل، وثالثها — كما سبق أن شرحنا — هو البنيوية التي استندت إلى مباحث سوسير في علم اللغة.

وقد كنت أُحب أن أناقش هذا الاتجاه النقدي جنبًا إلى جنب مع هذه المجالات، ولكنني آثرت إبقاء مُصطلحاتها لفصل متأخِّر؛ أولًا لأنها مبنية على ما سبق، رغم تزامنها مع بعض أفكار تلك المذاهب، وثانيًا لأنها مبحث ما فتئ يتطوَّر ويتشكَّل ويكتسب كل يوم مصطلحات جديدة؛ إمَّا مستعارةً من المباحث القديمة أو مشتقةً خصوصًا له.

وأول مصطلح نواجهه عند بيرس (١٨٣٩–١٩١٤م) هو عملية الرمز أو التمثيل semiosis، وهي عملية process، بمعنى أنها حركة تشترك فيها ثلاثة عناصر متحركة؛ أي غير ثابتة أو نهائية أو قاطعة؛ إذ إن بيرس عندما يعرِّف العلامة بأنها «تمثيل» representation لشيء ما، بحيث يكون قادرًا على توصيل بعض جوانبه أو طاقته إلى

[١] *Essay Concerning Human Understanding.* 1689 “The business whereof is to consider the nature of signs the mind makes use for the understanding of things, or conveying its knowledge to others,” p. 32.

[٢] ربما كانت أقدم مناقشة لوظيفة العلامة اللغوية ومعناها هي التي أوردها أفلاطون في حواريته كراتيلوس Cratylus، حيث يبرز الصلة أو الرابطة بين صوت اللفظ ومعناه، باعتباره نتيجة عوامل الطبيعة في مقابل عوامل العرف؛ أي physei في مقابل thesei، وهو التقابل أو الفصل dichotomy الذي جرت على غراره المناقشات التالية للموضوع. وقد وردت مناقشات مماثلة في دراسات أرسطو عن التفسير والبلاغة، وكذلك في كتابات القديس أوغسطينوس.

[٣] أهم المحدثين هم لايبنتز Leibniz، ولامبرت Lambert وكوندياك Condillac وبولزانو Bolzano.

شخص ما[٤]؛ فإنه يقول في الحقيقة إن لدينا ثلاثة مكوِّنات components مترابطة نتفق على صلتها بعضها ببعض؛ أي اتصالها أو تعادلها correlation، وهي العلامة sign، والشيء object الذي تمثِّله تلك العلامة، والعامل المفسِّر لها interpretant، ومعنى الحاجة إلى هذا العامل المفسِّر أن العلاقة بين العلامة والشيء الذي تشير إليه علاقة ناقصة؛ أي إن العلامة لا ترمز إلى الشيء كله؛ أي إلى جميع جوانبه وطاقاته، بل ترمز إلى جزء من ذلك فحسب، كبيرًا كان أم صغيرًا. ومعنى ذلك في الواقع أن العلاقة تقبل الاختلاف والتعديل طبقًا للعامل المفسِّر؛ ولذلك قلنا إنها متحرِّكة dynamic.

ويقول بيرس إننا نستطيع تحديد ثلاث طرائق أساسية للتمثيل أو للإشارة أو الرمز، ومن ثم نستطيع التفرقة بين ثلاثة أنواع من العلامات؛ النوع الأول هو العلامة التي تشبه ما ترمز له أو ما تمثِّله، مثل النموذج المعماري أو الخريطة وما إلى ذلك، وهو يطلِق على هذا اللون الأيقونة icon؛ أي الصورة المصغَّرة miniature ومصطلح الأيقونة المعرَّب مقبول من زمن طويل في العربية، ولا داعي لإيجاد ترجمة له. والنوع الثاني هو العلامة التي ترتبط فعليًّا بما ترمز له، مثل دوارة الريح weathercock أو عقرب الساعة clock hand، وهو يطلِق على هذا النوع اسم المؤشِّر index. وأمَّا الثالث فهي العلامة التي جرى العرف على ربطها بما ترمز له، مثل الألفاظ وعلامات المرور، وهو يطلِق على هذا الضرب اسم الرمز symbol.

ويقيم بيرس نظريته التي ترهص إلى حد ما ببعض مبادئ التفكيكية على الأسس التالية؛ إن العلاقة بين العلامة والعامل المفسِّر تعتمد على العلاقة بين العلامة وما ترمز له؛ فالعامل المفسِّر يرتبط بالشيء المشار إليه ارتباطًا يعادل — حسبما يقول بيرس — ارتباطه بالعلامة، ومن ثم يمكن اعتباره علامةً أخرى أوجدتها العلامة الأصلية في ذهن الشخص الذي رآها أو سمعها وحاول فهمها.

ومعنى ذلك بإيجاز أن عملية التفسير هي في الواقع عملية إحلال علامة محل علامة، أيًّا كان نوعها؛ فالذي يسمع لفظ «الدَّوحة» قد يحتاج إلى أيقونة (صورة شجرة) أو إلى مؤشر (إشارته بيده إلى شجرة حقيقية) أو إلى رمز (مثل مرادف للكلمة أو وصف لغوي لها). وهكذا فإن تفسير الدَّوحة معناه استبدال علامة (من أيٍّ من هذه الأنواع)

[٤] “A sign or representation is something which stands to somebody for something in some respect or capacity.”

بالعلامة الأصلية؛ حتى لا ينصرف الذهن إلى اسم البلد المعروف. ولقد ذكرت تعبير «الحاجة» إلى علامة أخرى عامدًا؛ فاللغة عند بيرس، باعتبارها كِيانًا للفكر أو المعرفة knowledge، تمثِّل نسيجًا من العلامات المتشابكة المتداخلة القادرة على توليد علامات أخرى من داخلها دون حدود أو قيود، بل وإلى الأبد؛ أي إن مبدأ الحركة dynamism الذي ذكرناه أولًا يمثِّل السِّمة الغالبة على نظرة بيرس، وهو الذي قلنا إنه يُرهص بالتفكيكية التي تنزع إلى تحرير العلامات من ارتباطاتها التقليدية أو العُرفية.

والواضح أن بيرس كان يعالج علم العلامات بصفة عامة، دون التركيز على اللغة أو على الوعي على نحو ما فعل هوسيرل من بعده (١٨٥٩–١٩٣٨م)، وهو أحد مؤسِّسي علم الظاهراتية الحديث، وقد سبق أن أشرنا إلى ترجمة phenomenology بالظاهراتية أو علم الظاهرات، وهي الترجمة التي شاعت استنادًا إلى اشتقاق الكلمة الأجنبية، والتي أدَّت إلى صعوبة فهمها بسبب احتمال الخلط بين نسبتها إلى الظاهر أو إلى الظاهرة؛ فالظاهريون لدينا في العربية هم من يأخذون بظاهر اللفظ، أمَّا النسبة إلى الظاهرة فتعني شيئًا آخر، كما سبق أن قلنا، وهو دراسة الخبرة الحسية من زاويتها الضيقة؛ أي من زاوية وعي الفرد بها، وقد ينصرف معناها إلى وصف وتصنيف ظواهر أي فرع من فروع المعرفة دون محاولة التفسير.

وآن لنا أن نُلقي مزيدًا من الضوء على هذا المعنى وتطوُّره؛ فالظاهرات المقصودة هنا تختص أساسًا بالوعي consciousness، وكان كانط (١٧٢٤–١٨٠٤م) أول من حدَّدها ورصدها بعد تجريدها من مراميها ودوافعها، ثم طوَّر هيجيل (١٧٧٠–١٨٣١م) هذا المفهوم الذي أصبح يعني لديه أي بحث تاريخي في تطوُّر الوعي بالذات Self-conciousness الذي سبقت الإشارة إليه، ومعنى ذلك دراسة تطوُّره من مرحلة الخبرات الحسية الأولية البسيطة rudimentary إلى مرحلة العمليات الفكرية والعقلانية المتكامِلة والحرة ذات القدرة على إنتاج المعرفة؛ أي إن علم الظاهريات كان منذ نشأته مختصًّا بظواهر النشاط النفسي والذهني، وغير مختص بالمقاصد والمرامي التي تكمن خلف هذه الظواهر.

ومن هنا تأتي أهمية هوسيرل (١٨٥٩–١٩٣٨م) الذي رفض هذا الاتجاه (وسنرى أهمية ذلك بالنسبة لعلم العلامات)، وأكَّد أهمية المقصد أو المرمى intentionality أو العمد أو التعمُّد (وما أثقل اشتقاق مصدر صناعي من أيها — خصوصًا الكلمة الأخيرة — فإذا قلنا «العمدية» فربما ظنها القارئ نسبةً إلى العمدة، وإذا قلنا «التعمُّدية»، فربما اختلط معناها بالتعميد!) أي إن هوسيرل كان متأثِّرًا بأستاذه برنتانو Brentano

(١٨٣٨–١٩١٧م)، فأرسى قواعد البحث في ظواهر الوعي أو محتوياته contents of consciousness لا على أساس انفصالها عن النوايا والمقاصد، بل على أساس انتمائها إليها؛ فالظواهر الذهنية والنفسية تُفصح عن مرامٍ ونوايا، مثلما ترتبط هذه بتلك، وكان يرى أن ذلك المنهج في البحث كفيل بقهر الثنائية dualism التقليدية بين الجسد والذِّهن، وإرساء أُسس للتكامل في فهم سلوك الإنسان وفكره جميعًا.

وهذا مدخل مهم لعلم العلامات في أوربا؛ فمحتويات الوعي والفكر يمكن تنظيمها في صِيغ منطقية تكتسي ثوب اللغة، ومن ثم كان هوسيرل يرى أن العلامات اللفظية من وسائل التفكير المنطقي القادر على تجسيد الحقيقة، ونحن نقول «الوعي والفكر» معًا لأن هوسيرل عاد إلى تبني وجهة نظر كانط في الفصل بين معطيات الحدس أو المعرفة الحدسية intuitions (Anschauung) وبين هذه المفاهيم المستندة إلى الاستدلال العقلاني concepts أو Begriffe؛ ولذلك فإنه يختلف عن برنتانو الذي لم يكن يضع حدودًا فاصلة بينهما، ومن ثم انتهى إلى أن العلامة اللفظية يمكن أن تنهض بهذه المهمة إذا كان من الممكن أن تحتفظ بكِيانها دون أدنى تغيير في جميع الظروف والأحوال؛ أي إذا أصبحت علامة ذات ثبات constancy. ولا شك أنه كان متأثِّرًا في ذلك بمنهجه الرياضي؛ فهو عالِم رياضيات في المقام الأول، وكان همه منصبًّا على وسائل التفكير الرياضي التجريدي.

وفي غِمار سعي هوسيرل إلى وضع سيميوطيقا عالمية؛ أي نظام عالمي لعلم العلامات لا يختلف باختلاف اللغة، قام بتقسيم جميع العلامات إلى فئتين؛ الأولى هي فئة التعبير expression (Ausdruck) المطابِق لذاته self-identical، والثانية هي فئة الإشارة indication (Anzeichen) ذات الدلالة المتأرجحة؛ أي التي تمثِّل حالةً متغيِّرة. ويحاول هوسيرل إيضاح سبب عدم تأثُّر التعابير (الفئة الأولى) بالسياق؛ أي بالاستخدام في موقف أو حالات متفاوتة عن طريق تحليل البنية الداخلية للكلمة لعزل العامل الذي يجعلها تُقاوم التغيير. فالكلمة كانت تمثِّل له النموذج الأول على ما يقصده بالتعبير، وهو يقول:

> «في حالة الاسم يجب أن نميِّز بين ما يفصح عنه what it shows forth (مثل حالة نفسية mental state) وبين ما يعنيه means، ثم علينا أن نميِّز بين ما يعنيه (أي مفاده sense أو فحوى content التسمية المقدَّمة لنا) وبين ما يحيلنا إليه هذا الاسم؛ أي الشيء المسمَّى به.»

وكل من «الإفصاح» و«التسمية» يتوقَّف على الواقع العملي (سواء كان ذلك الواقع نفسيًّا أو ماديًّا)، ومن ثم لا يمكن أن يظل ثابتًا عند تكراره، أمَّا الذي يظل ثابتًا ويتمتَّع بالاستقلال عن السياق الظاهراتي (أي الخاص بالوعي والفِكر كما سبق أن شرَحنا)، فهو «المعنى» meaning (Bedeutung) أو «فحوى التسمية المقدَّمة لنا».

وينتهي هوسيرل من ذلك إلى القول بأن ثمة معنًى معجميًّا متأصِّلًا inherent في الكلمة يسبق تمثيلها؛ أي إنه كِيان خارجي عنها، وهذا المعنى السابق prior هو الذي يمنح التعبير هُويته الخاصة identity، ويفرِّق بينه وبين الإشارة (الفئة الثانية).

وقد شغل موضوع طبيعة العلامات اللغوية رائدًا آخر من رُواد الدراسات اللغوية الحديثة، وهو عالم اللغويات السويسري فرديناند دي سوسير، الذي سبقت الإشارة إليه، والذي أُثر عنه قوله: «من الممكن إنشاء علم لدراسة حياة العلامات مع المجتمع.» وقوله:

> «وسوف أُطلق على هذا العلم اسم السيميولوجيا (المشتقة من اليونانية semeion بمعنى علامة). وسوف تختص السيميولوجيا بتبيان ما يُعتبر من العلامات، ورصد القوانين التي تحكمها. ولَمَّا كان هذا العلم لم يرَ النور بعد، فليس بمقدور أحد أن يقول ما سيكون من أمره، ولكن من حقِّه أن يوجد، وله مكانه المحفوظ له مقدَّمًا.»

ومن ثم خلص إلى أن الإطار العام لهذا العلم سوف يتضمَّن دراسة اللغة، بحيث تصبح دراسة اللغة هي الفرع المختص «بأهم … نظام للعلامات قادر على التعبير عن الأفكار.»

ولَمَّا كانت الكلمات هي النموذج الأول للعلامات المتعارف عليها، فقد قصر سوسير تركيزه على الطاقة اللغوية langue، التي يعرِّفها شتاينر بأنها نظام الأعراف اللغوية، ويُشير إليها في حدود هذا التعريف (انظر المعجم تحت مادة: langue and parole) وهي التي تعين من يستخدم اللغة على فهم الكلام المنطوق (parole)، وهو يعتبر تلك الطاقة مجموعةً شكلية محضة من العلاقات التي تؤدِّي (في حالة عدم وجود دوافع أخرى) إلى الربط التعسُّفي أو التوقيفي arbitrary؛ أي الذي لا يستند إلى أي تعليل في الربط بين العنصرَين اللذَين يشكِّلان العلامة اللغوية، وهما عنصر الدال signifier (اللفظ) والمدلول signified (المعنى)؛ فالأول حسي لأنه يُرى (على الورق) أو يُسمع (منطوقًا). والثاني ذهني. ومن ثم فإن دراسة الدوال (الألفاظ) تؤدِّي إلى وضع مجموعة

من التعارضات (وهي النظام الصوتي للغة phonological) ذات الجوهر المسموع؛ أي التيار الصوتي المتواصل الحديث، وإلى تفصيل وإيضاح الوحدات الصوتية الدنيا phonemes القادرة على التفريق بين الكلمات ذات المعاني المختلفة في لغة من اللغات، وحصرها في قائمة محدودة limited inventory. وقد سبقت الإشارة إلى تطبيقات ذلك وأمثلتها لا تنتهي (ظريف، طريف؛ في الفرق بين الظاء والطاء وما إلى ذلك).

أمَّا دراسة المدلولات فهي تتصل كما يقول بيتر شتاينر:

> «بشبكة الدلالات التي تقسِّم الواقع الخارج عن اللغة إلى وحدات لغوية لها معنى (أي كلمات)، بحيث يستقي كل مدلول قيمته الدلالية من تعارضه فحسب مع المدلولات الأخرى التي تتعايش معه داخل الشبكة، ومن ثم تؤدِّي إلى إيجاد إطار موازٍ من التعارضات المتميزة.»

وقد ترجمتُ هذه العبارات عن شتاينر حتى أبيِّن أهمية التعبير الميسَّر الذي نُنادي به ولا يستخدمه شتاينر وغيره من الأساتذة الذين «يشرحون» أو يعلِّقون على سوسير. فالذي يعنيه شتاينر بهذه العبارات هو أن العلامات اللغوية تُشير إلى مجموعات متقابلة من المعاني التي يسهل إدراكها من خلال إقامة نظم فيما بينها على أساس التضاد أو التناقض. وقد سبق لنا شرح ذلك عند الحديث عن البنيوية.

وهذه النظم هي التي يعنيها سوسير حين يتكلَّم عن أبنية اللغة؛ فهو ينتقل من العلامة المفردة إلى سلسلة العلامات sequence of signs؛ أي تتابعها، قائلًا إن قيمة كل حلقة في السلسلة أو جزء منها segment تتوقَّف على تجاورها juxtaposition مع الحلقة السابقة والحلقة اللاحقة، وعلى وجود أو عدم وجود شتَّى عناصر الأعراف اللغوية الممكنة، والتي قد تشبهها من زاوية معيَّنة، ومن ثم فهي قادرة على أن تحل محلها.

أمَّا العنصر الأول وهو عنصر التجاور أو التماس أو التلامس contiguity فيما بين حلقات السلسلة، فهو الذي يهب اللغة بُعدها «الأفقي» horizontal، وسوسير يطلق عليه جانب الترابط اللغوي أو التركيب syntagmatic. أمَّا العنصر الثاني، وهو احتمال إحلال كلمة محل أخرى في السلسلة، فهو البُعد «الرأسي»، وقد أطلق عليه سوسير في أول الأمر جانب التداعي associative، ثم عاد وعدَّل من هذا المصطلح فجعله الجانب الإحلالي paradigmatic، وقد سبق لنا أن أوضحنا كيف طوَّر رومان جاكوبسون هذه

المفاهيم بإقامة مبدأ التعادل equivalence الذي يربط هذه الجوانب بعضها إلى البعض الآخر، في تطبيقاته النقدية على الشِّعر.

ويُقيم سوسير حُججًا مقنِعة على صحة تطبيق هذه «المهام» السيميوطيقية على المستويات الثلاثة للغة، وهي المستويات الصوتية والصرفية والتركيبية (بناء الجملة). ففي المثل السابق (ظريف وطريف) نجد أن الفتحة على الظاء تقابل الكسر للراء، وتقابل الطاء التي حلَّت محلها في الكلمة التالية. وقس على ذلك تصريف كل كلمة منهما؛ فنحن نقول «الظُّرفاء» ولا نقول الطُّرفاء، ونقول «الطَّارف والتليد»، ولا نقول «الظارف»، على حين نقول «المُستَطرَف والمُستَظرَف» (كما في عنوان كتاب الأبشيهي المعروف). وهكذا فإن هذه الاحتمالات تؤكِّد الاختلاف والتماثل، وتجمع بين الجوانب والمستويات التي ألمح إليها سوسير.

هذا هو الأساس النظري لعلم العلامات على نحو ما أرساه بيرس وهوسيرل وسوسير، وقد سبق أن تعرَّضنا للتطبيقات البنيوية لبعض عناصر هذا الأساس، ولا توجد هنا مصطلحات جديرة بالتوقُّف عندها، ومن ثم فسوف ننتقل مباشرةً إلى استفادة رومان جاكوبسون من المبادئ التي وضعها هوسيرل وخصوصًا ما كان يعنيه بعنصر التعبير — حسبما وصفناه آنفًا في هذا الباب — مؤكِّدًا أن وجود المعنى ضروري في كل تعبير شعري، وأن الشعار الذي رفعه أرشيبولد ماكليش (وهو أن القصيدة ينبغي ألَّا تعني شيئًا بل أن تكون وحسب) شعار مضلل، ومن ثم توسَّل بالمدخل الظاهراتي إلى التعبير في معالجته لعلم العلامات.

وهنا يقدِّم لنا جاكوبسون معيارًا محدَّدًا للتمييز بين العلامات الشعرية وأنواع العلامات الأخرى. فإذا كان هوسيرل قد حدَّد للاسم ثلاث وظائف هي الإفصاح والتسمية والمعنى، فإن جاكوبسون يضع ثلاثة نظم لغوية تستهدف تحقيق غايات معينة في إطار كل وظيفة. أمَّا النظام الأول فهو يسمِّيه الاتجاه العاطفي أو الشعوري emotive، وأمَّا الثاني فهو يسمِّيه الاتجاه العملي practical، والثالث هو الشعري poetic. والكلام في إطار كل نظام يوجِّه انتباه المتلقِّي إلى ثلاثة عناصر مختلفة فيه؛ أولها هو الحالة النفسية للمتكلِّم، والثاني هو الواقع الذي يشير إليه الكلام، والثالث هو العلامة نفسها؛ أي التعبير. وقد عمل جاكوبسون مع اثنَين من زملائه على تعديل وتطوير هذا النموذج (وهما ك. بوهلر وج. موكاروفسكي)، بحيث ظهر النموذج على النحو التالي في الدراسة

التي وضعها جاكوبسون بعنوان «اللغويات ونظرية الشعر»، والواردة في كتاب سيبيك بالألمانية وعنوانه «نظرية النص» *Theorie der Texte* عام ١٩٦٠م:

السياق (الوظيفة الإحالية)

context (referential function)

الرسالة (الوظيفة الشعرية)

message (poetic function)

المتحدث (الوظيفة العاطفية)	المتلقِّي (الوظيفة النُّزوعية)
addresser (emotive function)	addressee (conative function)

الاتصال (وظيفة الصلات الكلامية)

contact (phatic function)

الشفرة (الوظيفة الميتالغوية)

code (metalingual function)

أمَّا كيف تُبنى الرسالة الشعرية حتى يركِّز المتلقِّي نظره عليها فقط؛ فنحن نُحيل القارئ إلى العبارة التي اقتطفناها من أحد كتبه في أول هذا المقال للتدليل على أسلوب الكتابة المجرَّدة، وهي في الحق عبارة ذائعة ما فتئت تصافح أبصارنا في العشرات من كتب النقد الحديثة، ألَا وهي: «إن الوظيفة الشعرية هي إسقاط مبدأ التعادل من محور الاختيار إلى محور التضام.» وقد آن الأوان لربطها، خارج ما تشير إليه من الاستعارة والكناية، بما ذهب إليه سوسير من المزاوجة بين العوامل في كل كلام منطوق؛ أي مذهب الثنائية الذي سبق شرحه. فالاختيار عملية تستند إلى اختيار نموذج من بين شتى النماذج اللغوية الممكنة في إطار الشفرة النظرية للغة، بحيث يكون من الممكن استبدال نموذج منها بآخر معادل له، وأمَّا التضام فهو الوصل concatenation من خلال الترابط أو التركيب syntagmatic؛ أي السلسلة الزمنية temporal chain للعناصر المتباينة التي اختيرت بالفعل، وهي الوحدات الصوتية الدنيا phonemes والوحدات الصرفية الدنيا morphemes المتشابكة في بيت ما من الشعر.

انظر قول أبي العلاء «علِّلاني فإن بيض الأماني، فنيت والظلام ليس بفاني»، ترَ كيف يجعل تفعيلة الخفيف الأولى ذات قافية داخلية تؤكِّد تصريع البيت الاستهلالي، وكيف يزاوج بين حرف النون وقرينه الميم وبين المد بالياء والألف على امتداد البيت،

وكيف يقابل بين البياض والظلام مقابلةً ذات إحالة قد تدق على القارئ المتعجِّل، ﴿وَابْيَضَّتْ عَيْنَاهُ مِنَ الْحُزْنِ﴾ (يوسف: ٨٤)؛ فالأماني البيضاء ليست استعارةً سهلة ميسَّرة، والظلام ليس ليلًا حالكًا فحسب، وما ذلك لمجرَّد براعة الاستهلال، بل هو عمل شاعر عظيم.

وانظر براعة الاستهلال المألوفة لدى حافظ مثلًا: «إيه يا ليل هل شهدت المصابا، كيف ينصب في النفوس انصبابًا؟» وانظر كيف تتوالى الألف والياء والهاء في ولولة صوتية مكتومة، حتى نصل إلى «الشهادة»، وكان بوسع الشاعر أن «يختار» حسبما يقول جاكوبسون، فعلًا آخر هو «رأيت»، ولكن التناقض الكامن في أن يشهد الليل الذي لا يرى أو لا يُرى فيه مهم في السؤال الإنكاري، إلى جانب الإيحاء بالتناقض بين المثيلات في المصطلح العربي (انظر قول شوقي من الوافر: «وذقت بكاسها شهدًا وصابًا»)، وانظر كيف يستغل حافظ الجناس في إخراج أنغام الياء والنون وحروف العلة في كل سكون في تفعيلات الخفيف حتى النهاية! فالتضامُّ هنا هو الذي «يضمن» إبراز ما يسمِّيه جاكوبسون بالوظيفة الشعرية.

هذا النظام الصوتي يتميَّز إذن بعلامات متكرِّرة repeated، مثل وقوع السُّكون على الياء أو على النون أو على حرف العِلَّة، ويخرج في إطارٍ يتسم بالتوازي parallelism، وهو توازٍ متعدِّد الجانب، وغير مقصور على الصوت أو المعنى؛ فهذا البناء الداخلي للعلامات يتخطَّى التعارُضات البسيطة التي اعتمدت عليها البنيوية في مراحلها الأولى، ويُحيل الترابط إلى إطار يولِّد علاماته بنفسه، ويشرك القارئ في توليد هذه العلامات.

وينطبق ما قلناه عن النظم العلامية في البيت الواحد على نزوع الشاعر في اللغة بصفة عامة إلى الجمع بين طريقة عمل الاستعارة metaphor، وطريقة عمل الكناية metonymy. فالاختيار يماثل الاستعارة، حسبما يقول جاكوبسون، في أنه يمثِّل مَيل الشاعر إلى انتقاء لفظ بدلًا من لفظ آخر استنادًا إلى «وجه الشبه» المعجمي بينهما؛ أي إن اختيار لفظ بدلًا من لفظ معناه إمكانية اختيار اللفظ الذي لم يختَره الشاعر.

والتضام يشبه الكناية في أنه يجمع بين العناصر المتجاورة في الزمان أو في المكان، والمثال على الأول قول شوقي «أرى شجرًا في السماء احتجب، وشقَّ العَنان بمرأًى عجب)، فالذي روى عنه «أرى سببًا في السماء» (شكيب أرسلان) كان في الحقيقة يشير إلى العلامة أو الدلالة السيميوطيقية لإحلال كلمة محل كلمة؛ فنحن نعرف طِبقًا للعرف الأدبي écriture الذي سبقت الإشارة إليه في إطار الحديث عن رولان بارت أن السماء

وأشجار السماء والسموات، وأسباب السموات، جزء من التراث اللغوي الراسخ لدينا ﴿فَلْيَمْدُدْ بِسَبَبٍ إِلَى السَّمَاءِ﴾ (الحج: ١٥)، و﴿لَعَلِّي أَبْلُغُ الْأَسْبَابَ﴾ (غافر: ٣٦–٣٧)، ومن ثم يكون التناقض الظاهري هنا له معناه الاستعاري؛ فالشاعر يرى ما احتجب، ومن ثم يقف على حدود الاستعارة التي نشعر بها من خلال إحاطتنا بالعرف الأدبي، وما كان يمكن أن يُحدثه من تناص.

ومن الأمثلة على الثاني جمع المتنبي بين ثلاث كنايات واضحة في عجز بيته الشهير «ولكن الفتى العربي فيها، غريب الوجه واليد واللسان)، فالتضام هنا يضيف معاني جديدةً إلى كناية اليد عن الإنفاق؛ أي عن النقود: ﴿وَقَالَتِ الْيَهُودُ يَدُ اللهِ مَغْلُولَةٌ غُلَّتْ أَيْدِيهِمْ وَلُعِنُوا بِمَا قَالُوا بَلْ يَدَاهُ مَبْسُوطَتَانِ يُنْفِقُ كَيْفَ يَشَاءُ﴾ (المائدة: ٦٤)، بحيث يتسع معناها من خلال التضام ليفيد القدرة أو الطاقة: ﴿قُلْ إِنَّ الْفَضْلَ بِيَدِ اللهِ﴾ (آل عمران: ٧٣) ﴿بِيَدِكَ الْخَيْرُ﴾ (آل عمران: ٢٦) ﴿بِيَدِهِ مَلَكُوتُ كُلِّ شَيْءٍ﴾ (يس: ٨٣). وهذا معناه أن العلامة تتسع إمكانيات دلالاتها من خلال التضام حتى ولو لم تكن كناية.

ونأتي بعد ذلك إلى بعض أصول التفرقة بين العلامات على أساس علاقاتها بالمعنى، وهو يبدأ برفض ما دعاه سوسير بالعلاقات التوقيفية المطلقة بين الدال والمدلول، قائلًا إن التماثل بين أصوات الكلمات يتحكَّم بدرجة ما في دلالاتها؛ فتشابه كلمتَين في الصوت مثل الحد والجد لا يهدف منه الشاعر إلى مجرَّد الجناس في العَجُز الشهير «في حدِّه الحد بين الجد واللعب»، ولكنه يقيم علاقةً دلالية أعمق من مجرَّد الزخرفة اللفظية، وقِس على ذلك «الجَد في الجِد والحرمان في الكسل»؛ حيث يكون فتح الجيم الأولى وكسر الثانية بمثابة استغلال للقيود التي تفرضها أصوات الكلمات على معانيها، وقس على ذلك الكلمات العربية التي تعتمد على الإبدال في تنوُّع معانيها مثل الصلب والصلد والجلد، وإن كان جُرجي زيدان يضعها في باب النحت. فالصِّل python أو الأصَلة، وهو نوع من الأفاعي الضخمة يرتبط بوحدة الصوت الدنيا في هذه الكلمات وبالكلمة القريبة من اسمه وهي سلَّ وتسلَّل وانسل، وقارن بذلك الصلدم وهو الأسد، إلى آخر القائمة التي لا تكاد تنتهي من الكلمات المتماثلة صوتًا وتعتمد على الإبدال في تغيُّر دلالتها قليلًا، وإن احتفظت بالجوهر الدلالي مثل ثار وفار ودار ودال وزال، ومثل ما لاحظه العقاد في كتابه «اللغة الشاعرة» في اشتراك الكلمات التي تشترك في بدايتها بالنون والفاء في معنى المُضي والانقضاء، مثل نفس ونفذ ونفر ونفع، وما إلى ذلك.

وليس معنى رفض العلاقات التوقيفية المطلقة نفي الصلة التوقيفية أصلًا بين الدال والمدلول، ولكن معناه وضع قيود على هذه العلاقات في حدود الأعراف اللغوية، باعتبار العلامات وسائل عرفية لا ينبغي افتراض عدم وعي أي إنسان بها (إلا إذا كان لم ينشأ في كنف اللغة ولم يتشرَّبها صغيرًا). ويستند جاكوبسون في ذلك إلى آراء بيرس، ويركِّز هنا على مفهومه للأيقونة icon، منتفعًا في ذلك أيضًا بآراء هوسيرل عن الدافع أو الغرض الذي يحكم استخدام العلامة. فالأيقونة هي أبسط تمثيل للشيء؛ «لأنها تشبهه وحسب» كما يقول بيرس، ولكن أوجه الشبه تتفاوت؛ فالأيقونة قد تشبه الشيء الذي تمثِّله ظاهريًّا، وهي هنا تصبح حسبما يقول صورة image. ولكنها قد تشبهه إذا كانت تتضمَّن في ذاتها نفس العلاقات المدركة التي يتسم بها الشيء المعني، مثل نسبة الأجزاء إلى الكل، أو التجانس البنائي، وهلم جرًّا، وهي ما يطلِق عليه بيرس تعبير «الرسم» diagram سواء كان ذلك رسمًا تمثيليًّا أو توضيحيًّا، وهذا هو ما حيَّر جاكوبسون فيما يبدو؛ لأن المناهج التقليدية لتفسير التمثيل اللغوي — أي لتعبير اللغة عن الأشياء — كانت دائمًا تتجاهل الدافع على التصوير أو الرسم، وتركِّز على الكلمات التي تحاكي أصواتها أصواتًا غير لغوية، وهي ما تسمَّى المحاكاة الصوتية؛ أي onomatopoeia. ولمَّا كانت الكلمات التي توحي بذلك قليلة (حفيف – خرير – قعقعة، وما إلى ذلك) وليست أساسيةً في اللغة، بل في معظم لغات العالم، فقد حوَّل جاكوبسون اهتمامه إلى محاولة اكتشاف طاقة اللغة على الرسم diagrammatic capacity، والتصوير iconicity، وهو ما يتبدَّى في أبنية العلامات اللغوية الصوتية والصرفية والتركيبية التي تحاكي أبنية المدلولات أو تتسق معها، فقول مندوب كسرى لعمر بن الخطاب عندما رآه نائمًا دون حُراس ودون حاشية «حكمت فعدلت فأمنت فنمت» (على ما جاء في الأثر)، يفصح عن بناء منطقي ينم على الدافع وراء هذه السلسلة من الأفعال، ويغيِّر من معنى الفاء؛ إذ هي حرف عطف بسيط أولًا، ثم هي فاء سببية، ثم هي تجمع بين العطف والسببية ثالثًا، ممَّا يختلف عن صياغة حافظ المنظومة التي تكسر بناء العلامات الداخلي:

وقال قولة حق أصبحت مثلًا ... وأصبح الجيل بعد الجيل يرويها
أمنت لما أقمت العدل بينهم ... فنمت نوم قرير العين هانيها

وإن كان يمكننا أن نزعم أن حافظًا هنا يقيم عالمًا universe دلاليًّا semantic مختلفًا عن طريق تعديل العلامات بإبطاء الإيقاع الشعري، وبسَطَ وجهة نظره بسطًا مطمئنًا (في البسيط!).

وبعد أن ثار دريدا ثورته، التي عرضنا لها، على هذه المفاهيم جميعًا وهدمها هدمًا، اضطُر جميع الذين أصروا على مواصلة استخدام تعبير العلامة في كتابتهم النقدية إلى تعديلها تعديلًا جذريًّا في مرحلة التفكيكية، ويمكننا أن نُجمل هذه التعديلات تحت ثلاثة عناوين أو أبواب رئيسية هي: الإمبريالية اللغوية linguistic imperialism، والحتمية الدلالية semantic determinism، والفردية اللفظية monologism.

(١) **الإمبريالية اللغوية:** ومعناها تخفيض مستوى الأبنية الشعرية (وغيرها من الأبنية) إلى مستوى البيانات اللغوية linguistic data؛ أي الظواهر اللغوية التي يمكن للقارئ أن يلمحها في القصيدة؛ فالبيانات هنا تعني المعطيات données أو المعلومات information كما سبق أن ذكرنا، وهي المعلومات التي توفِّرها لنا إحاطتنا باللغة مبنًى ومعنًى.

ويعلِّق ريفاتير Riffaterre على ذلك قائلًا إن البنيوية قد تكون على صواب في اعتبار الشعر لونًا من الاستغلال (بالمعنى الحميد للاستغلال) للطاقات اللغوية. ولكن الأنماط (أي الأشكال المتكرِّرة) التي يكشفها التحليل اللُّغوي في النَّص ليست جميعًا وبالضرورة ذات تأثير جمالي، بل قد يصعب إدراك الكثير منها.

ويقول ريفاتير: «إن الحقائق الأسلوبية يجب أن تتسم بطابع خاص، وإلا تعذَّر التفريق بينها وبين الحقائق اللغوية.» أو بتعبير آخر إن الشفرة اللغوية وحدها لا تكفي لقراءة القصيدة باعتبارها قصيدة، بل يجب استكمالها supplemented بشفرات إضافية من قبيل الأعراف الأدبية الخارجة عن نطاق المباحث اللغوية.

وهكذا يقول جوناثان كالر (الذي سبقت الإشارة إليه) إن الاستجابة الملائمة للشعر الغنائي مثلًا تتطلَّب مجموعةً معيَّنة من التوقُّعات العرفية التي تتخطَّى اللغة، وهي:

(أ) المسافة التي تفصل بين النص ومؤلفه، وكذلك بين القصيدة والموقف الذي تُقرأ أو تُلقى فيه، وهو ما يسمَّى بالابتعاد أو الانفصال النصي؛ أي textual detachment والذي يرجع إلى ما يسمَّى بـ deixis (وهي كلمة لم تدخل المعاجم بعد، وهي مستعارة

من العلوم اللغوية والصفة منها deictic)، وكالر يشرحها في غضون كتابه قائلًا إنها تتضمَّن الإيحاء بهُوية المتحدِّث، وهُوية المستمع أو المخاطب، والمكان الذي يوجد كل منهما فيه، وهذا أكثر شيوعًا في الشعر المسرحي منه في الشعر الغنائي، وإن كان الانفصال النصي مهمًّا في كل الأنواع الأدبية (انظر المعجم).

(ب) التماسك الدلالي coherence بمعنى الوحدة الداخلية؛ أي الاتساق المنطقي حتى بين الأجزاء المتباينة، بحيث تصبح القصيدة كُلًّا موحَّدًا، وهذا يختلف عن التماسك اللغوي cohesion بمعنى الائتلاف النابع من الترابط اللغوي.

(ج) المغزى significance بمعنى الأهمية النفسية، كأن تتضمَّن القصيدة لحظة إشراق حدسية epiphany، وقد تكون شعوريةً أو فكرية.

(د) المقاومة والاستعادة resistance and recuperation؛ أي ألَّا يَحُول سطح القصيدة (بمعنى معناها الظاهر) دون إمكان تحليلها والنفاذ إلى أعماقها؛ فالمقاومة يعني بها كالر الإعتام opacity الذي يجب ألَّا يمنع من إمكانيات الشفافية possibilities of transparency.

ولكننا في الواقع لسنا مضطرين إلى اللجوء إلى الأعراف الأدبية أو الاكتفاء بها في التحليل السيميوطيقي للشعر أو للأدب بصفة عامة، وخير نموذج على ذلك فن الدراما الذي يجدِّد من أعرافه عامًّا بعد عام مع ثبات بعض جوانبه السيميوطيقية، ومنها على سبيل المثال وجود الفجوات أو الثغرات في تصارع الأفكار والمشاعر داخل المشهد الواحد.

ويستخدم نُقاد السيميوطيقا المسرحية تعبير دريدا الذي سبق ذكره، وهو aporia بمعنى مناطق القلق أو عدم اليقين (وهو المعنى الأصلي) في الإشارة إلى هذه الفجوات. وقد يلجأ المخرج إلى الحركة ليسد الفجوة، أو يستعيض عن الحركة بانفعال جسدي أو نفسي دون حركة، وقد يؤكِّدها إذا كان مفهومه للنَّص يتطلَّب ذلك. ومنها أيضًا التحوُّل من التمثيل إلى السرد في غضون المسرحية؛ فأسلوب السرد المسرحي داخل الفعل الدرامي يوصف بأنه diegetic وليس narration، وهو السرد الروائي؛ لأنه يربط ما يحدث على المسرح بما يحدث خارجه. وقد يقع السرد المسرحي باعتباره فعلًا diegetic act داخل الحدث المسرحي فيقيم روابط زمنية temporal بين الحدث الآني immediate action؛

أي الذي يحدث الآن على خشبة المسرح (وكان رشاد رشدي يترجم الاسم منها بحضورية الحدث (immediacy of action) بما حدث في الماضي. ومنها كذلك كل ما يتصل بالأداء المسرحي مثل ما يلي:

(أ) العناصر الصوتية شبه اللغوية paralinguistic، مثل نبرات الصوت وتنغيمه وارتفاعه وانخفاضه ومصاحبته بشهيق أو زفير. (ب) عناصر الحركة المسرحية؛ أي حركة جسد الممثِّل على خشبة المسرح وحركات يدَيه مثلًا ومعانيها، ويشار إليه باصطلاح kinesics (أي علم الحركة). (ج) الاتجاه للحركة أو ما لا يمكن فصله عن الحركة سواء عند قراءة النص أو عند تصوُّر إخراجه، ويوصف بأنه proairetic؛ أي (الطابع الحركي). (د) دلالات المكان؛ أي التفاصيل الخاصة للبقعة المحدَّدة التي يدور فيها الحدث، والتي تؤثِّر في معنى الحوار أو الكلام المسرحي، ويُشار إليها بتعبير proxemics.

فهذه جميعًا من العلامات التي لجأ إليها النقاد الذين تأثَّروا بالتفكيكية لدراسة النص دون اعتباره ظاهرةً لغوية كاملة في ذاتها، ولو أننا يجب أن نشير من جديد إلى ما سبقت الإشارة إليه، في غضون الحديث عن مدرسة موسكو-تارتو، من إطلاق عدد من العلماء السوفييت تعبير «النظام الثانوي لوضع النماذج» على الفن اللغوي؛ أي تحويل «النظام الأولي» للغة؛ أي اللغة في استخداماتها العادية، إلى نظام خاص للدلالة من خلال علامات لغوية وغير لغوية، مثل الأعراف الأدبية وظواهر الأداء الحقيقية أو المتخيَّلة، التي تعتبر شفرةً فنية يختص بها كل نوع أدبي ويتميَّز بها عن سواه؛ وهم إيفانوف، ولوتمان وأوسبينسكي.

ولذلك فلم تكن مشكلة الهيمنة اللغوية (أو ما سبقت تسميته بالإمبريالية اللغوية) ذات بال حقًّا؛ لأن الشفرة الفنية المشار إليها، والتي تعتبر جوهريةً لتحويل النظام الأولي إلى ثانوي (انظر القسم الأول الذي يناقش فيما يناقش معنى الأولي والثانوي) تتضمَّن نظمًا ثانوية أخرى في أعماقها وترتبط بها ارتباطًا شديدًا، مثل نظم الفنون الأخرى والعلوم والدين وما إليها، في إطار كبير واسع هو النظام الثقافي لفترة زمنية محدَّدة.

وهكذا يتضح أن المعايير الأدبية بمعنى norms (وهي كلمة تتضمَّن الأعراف وكل ما يقبله المجتمع) هي ثمرة لتفاعل العلاقات التي تنتمي للعديد من الشفرات الخاصة بشتى النظم وتصعب دراستها بمعزل عنها. ومن هذه الزاوية تصبح دراسة العلامات

الأدبية؛ أي السيميوطيقا، فرعًا من العلامات الثقافية، وهو ما يدعو إليه ريتشارد وولين Richard Wolin في كتابه الأخير بعنوان:

The Terms of Cultural Criticism: The Frankfurt School, Existentialism, Post Structuralism (Columbia Univ. Press) New York, 1992.

وتصبح فيه السيميوطيقا هي «المعلومات المتراكمة، والمحفوظة والتي تتناقلها شتى جماعات المجتمع البشري، وهي معلومات غير وراثية، وإن كنا نجمعها ونتوارثها».

(٢) **الحتمية الدلالية** semantic determinism: ومعناها أن النمط الذي تتخذه أو يكتسبه التعبير الشعري؛ أي الشكل المتكرِّر الذي تبرز فيه أبنية الألفاظ (الدوال) والجمل، يحدِّد النطاق الواسع للمعاني؛ أي الدلالات. وهنا أيضًا لا بد أن نعود إلى مدرسة براغ لنرى كيف تصدَّى لهذه الفكرة أحد أقطاب المدرسة، وهو فيلكس فوديشكا، والذي ركَّز جهوده على إيضاح انكسار rupture الخط الزمني الذي يربط بين العلامات الأدبية ومجموعة الأعراف الأدبية التي نقرأ أو نشاهد هذه العلامات من خلالها.

وقد سبق لي أن ذكرت أن فوديشكا لم ينل حظه من الشهرة، على عمق ما استحدثه من نظريات في مجال التلقي، والواقع أن تاريخ التلقي أو التذوُّق الأدبي يدل بوضوح على إعادة وضع بعض الأعمال الأدبية على خريطة الإبداع المتميِّز، بعد تجاهلها فترةً طويلة، بسبب استحداث شفرات فنية لم تكن قائمةً عندما كتبت، والنتيجة أن النظرة النقدية لها تختلف من زمن إلى زمن، بل إن مفهومها نفسه ودلالاتها نفسها تصبح عرضةً للاختلاف؛ ممَّا ينقض مبدأ الحتمية الدلالية المشار إليه.

وإلى جانب عنصر التفاوت الزمني فإن التنظيم الداخلي — وهذا مصطلح مستقًى من العلوم الاجتماعية — لبعض الأعمال الأدبية يجعلها تستعصي على أي تفسير كلي «محتوم»؛ فهي تنتمي إلى ما يسمِّيه أومبرتوإيكو، صاحب نظريات الاتصال والتواصل بالأعمال ذات «الأبنية المفتوحة» open works؛ أي التي تشكِّل أبنيتها السيميوطيقية علامات مبهمةً أو غير محدَّدة indeterminate. وقد يكون مصدر الإبهام إمَّا أن علاماتها تنتمي إلى شفرات لا تتميَّز بالاتساق فيما بينها incompatible codes مثل دلالة العربة الحنطور في سياقَين زمنيَّين أو مكانَين مختلفَين، ودلالات ركوبها والنزول منها في أزمنة وأمكنة مختلفة، والتعامل مع السائق في كل حالة، والأوضاع الاجتماعية للركاب وما إلى ذلك، خصوصًا عند الترجمة من لغة إلى لغة. وإمَّا أن علاماتها تنتمي إلى سياق لم

تتحدَّد شفراته بعدُ أو لم توضَّع أصلًا. ومن أمثلتها النصوص الأدبية لدى قبائل الهنود الحمر في أمريكا، أو بعض لغات أفريقيا السوداء التي تُرجمت إلى الفرنسية وحيَّرت القراء. ويقول أحد شُراح رولان بارت إن ذلك هو ما دفعه إلى قول عبارته الشهيرة بخصوص نص الكتابة؛ أي الذي يشارك القارئ في كتابته scriptible، والتي تُترجم أحيانًا بـ writerly (شتاينر) وأحيانًا بـ written (فاولر وكالر)؛ إذ قال إن مثل ذلك النص يمثِّل تفاعل الدلالات تفاعلًا حرًّا ودون حدود، فهو يتضمَّن «كوكبةً من الدوال لا بناءً من المدلولات»؛ لأن «الشفرات التي يحشدها تمتد إلى آخر مرمى البصر»، ولأنها شفرات «لا يمكن تحديد معناها (فالمعنى فيها لا يمكن إخضاعه لمبدأ التحديد أو البت والقطع إلا عن طريق القرعة أو رمي النرد)».

ويجدر بنا أن نُشير إلى جانب آخر من جوانب النقد الموجَّه للحتمية الدلالية، وهو ما أبدته جوليا كريستيفا من اعتراضٍ على البنيوية بسبب تجاهلها للذات المتكلِّمة؛ أي للمتحدِّث باعتباره كِيانًا نفسيًّا بيولوجيًّا. فهي تعتقد أن اللغة الشعرية ليست نشاطًا يخضع لنظام صارم، ولكنه أولًا وقبل كل شيء إبداع يتعدَّى على النظام system-transgressing وفقًا لطاقة المتحدِّث على الفرح والمتعة jouissance. ولمَّا كانت كريستيفا من أعلام النقد الأدبي النسائي فيجمل بنا أن نورد قولها برمته؛ فالنص الأدبي في رأيها:

> «لا يعمد إلى المطابقة الدقيقة أو السلسة بين مجموعة من الدَّوال، كل منها بمعزل عن الآخر discrete، وبين دلالة كل منها، استنادًا إلى منطق التناظر الشكلي isomorphism، ولكن النص الأدبي قد يمثِّل تفجُّر irruption النوازع السيميوطيقية للذات (مثل الدوافع الغريزية والجنسية) في إطار نُظم رمزية موجودة سلفًا. وفي ذلك تكمن طاقته على التحرير؛ فالنص الأدبي قادر على إذابة dissolve الشبكات grids اللغوية المعتادة وإنشاء شبكات جديدة من الإمكانيات الدلالية.»

وجوليا كريستيفا هي التي أشاعت، كما هو معروف، مصطلح التناص inter-textuality الذي يتضمَّن نفس المبدأ الذي تستند إليه هنا في ربط العلامات القائمة في أي نظام لغوي أدبي بما تسمِّيه النظم الرمزية «الموجودة سلفًا»، وسوف نناقش ذلك في النقطة التالية.

(٣) **الفردية اللفظية** monologism: ويعني استحالة دراسة العلامة إلا في علاقتها بالنظام المجرَّد أو بالنَّمط المفترض للقدرة اللغوية (langue)، بغض النظر عن وظيفتها في التوصيل أو التواصل. وقد أُثيرت هذه القضية في أواخر العشرينيات أول الأمر عندما تعرَّض الباحثون لمذهب ميخائيل باختين، الذي سبقت الإشارة إليه، وكان أهم من ناقشها ب. ن. ميدفيدييف وف. ن. فولوشينوف اللذان عرضا أولًا لمعنى التوصيل لدى باختين، ثم أوحيا باحتمال استقلال معاني الكلمات في ذاتها حتى أثناء عملية التوصيل.

وكان باختين يرى مع من ناصره أن اللغة لا يمكن وجودها خارج عملية التواصل أي الحوار، وعندما كُتب لهذه القضية أن تعود إلى مركز الضوء في أواخر الستينيات، كانت أفكار سوسير عن اللغة وتصوُّر وجود القدرة اللغوية المجرَّدة قد شاعت. وهنا رأى أنصار باختين أن هذه القدرة المجرَّدة يمكن أن تمثِّل جهازًا خاصًّا (ما سبق أن أسميته بالآلية mechanism) لدى كل فرد، بحيث تساعده على تحويل معنى العلامة إلى ما يتفق مع ذهنه ونفسه عند تلقِّيها ممن يحادثه ويحاوره interlocutor؛ أي إن فهم المتحدِّث الآخر ليس معناه الإدراك السلبي لعلامات يتطابق بعضها مع البعض، بل هو في الحقيقة نشاط إيجابي لـ «تحويل ملكية» العلامة؛ أي لضمِّها إلى جهاز التلقي الخاص بالمستمع appropriation، أو بتعبير أبسط لترجمة الكلمة المسموعة أو المقروءة إلى اللغة التي نعرفها.

وعلى هذا يصبح استخدام أي لغة لونًا من الحوار، بمعنى الاستجابة إلى كلمة ما بكلمة أخرى، وكذلك نرى أن بناء كل تركيب لغوي، لا بد أن يمثِّل هذه العملية الحوارية. ومعنى هذا إذن أن الكلمة ليست كِيانًا ساكنًا له معنًى محدَّد ثابت، بل هي مركز حركة locus of action: تتقاطع لديه اتجاهات شتى للمعنى، بل اتجاهات قد تتعارض بل وتتصارع.

ويرى أنصار باختين أن مجال الرواية هو المجال الأدبي الأول الذي يتجلَّى فيه هذا المبدأ الحواري، لكن جوليا كريستيفا حقَّقت نجاحًا كبيرًا في تطبيق هذه النظرة على الشعر ولغة الشعر، وكان معنى «التناص» — المصطلح الذي ذكرنا أنها أشاعته — مقصورًا في أول الأمر على تعدُّد الأصوات polyphony في الشعر بأبسط معنًى اشتقاقي له، وهو الازدواج في النظم بين الإيقاع المجرَّد rhythm (سواء كان يتمثَّل في النبر accent أو في توالي الحركات والسكنات)، وبين أصوات الحروف نفسها، ومن تطوُّر معناه ليدل على تشابك المعاني الداخلية للكلمات مع معانيها أو نظائرها أو «أقربائها» في نصوص

أخرى خارج القصيدة، ثم اتسع معناه أخيرًا في دراسة السيميوطيقا ليدل على التشابك بين النصوص على أي مستوًى؛ صوتيًّا كان أو دلاليًّا أو تركيبيًّا.

وقد طبَّق ريفاتير ذلك المبدأ في تحليله للشعر الفرنسي في القرنَين التاسع عشر والعشرين، قائلًا إن: «الكلمة أو العبارة تصبح شعريةً إذا كانت تُحيلنا إلى أسرة كلمات أخرى موجودة سلفًا. وإذا كانت عبارةً فهي تحيلنا إلى النَّمط الذي يتسم به تركيبها في تلك الأسرة.»

ويقول ريفاتير إن النصوص الشعرية تعتمد اعتمادًا كبيرًا على ما يسمِّيه بالتعابير الباطنة hypograms — مثل القوالب اللغوية الثابتة (الكليشيهات clichés) والمقتطفات quotations أو الأمثال أو الحكم السائرة sayings — أي التعابير الشائعة loci communes في الفترة التي صَدَر فيها النص، ولا يكتمل معنى النص الشعري إلا إذا أحاله القارئ إلى الخلفية اللغوية التي ولدته verbal background. وينتهي من ذلك إلى القول بأن التفسير الناجح لقصيدة من القصائد لا يتأتَّى إلا إذا اكتشف الناقد أنماط التعابير الباطنة الملائمة لها؛ فهذه تمثِّل المفتاح المباشر من الزاوية السيميوطيقية لضم شتى العناصر المتباينة في النص في إطار كلي موحَّد.

ولا تقتصر نظرية السيميوطيقا على الأدب وحده بطبيعة الحال، فلقد سبق لنا أن أشرنا إلى جهود البنيوية في الستينيات في تحليل الشفرات السيميوطيقية التي تحكم شتى الظواهر في العلوم الإنسانية، مثل النثر السردي (جينيت وتودوروف)، والفكر الأسطوري (ليفي-شتراوس) واللاوعي (لاكان) والموضة (بارت) والأفلام (لوتمان)، كما امتدَّت شِعاب البنيوية إلى شتى العلوم السلوكية، وقد بدأت منذ أوائل التسعينيات محاولة لتحديد مجال البحث الجديدة؛ مثل علم دلالات الحركة kinesics (ومعناه، كما سبق أن ألمحنا عند الحديث عن المسرح، هو الإيماءات والحركات الجسدية باعتبارها قنوات conduits للمعلومات)، وعلم دلالات المكان proxemics (ومعناه، كما سبق، هو التنظيم المكاني للبيئة البشرية). وأخيرًا التواصل بين الحيوانات zoosemiotics، وهو مصطلح ولده سيبيك خصوصًا، للاستفادة منه في دلالة بعض العلامات التي نستخدمها في فنون الأداء، وبخاصة الرقص والمسرح.

الفصل الحادي عشر

النقد الأدبي النِّسائي

يُعتبر النقد الأدبي النسائي من أشد مجالات النقد الأدبي تعقيدًا؛ بسبب صعوبة ترجمة مصطلحاته ترجمةً كفيلة بتوصيل المعاني المقصودة إلى القارئ العربي. وقد سبق لي أن عرَّفت تعبير النِّسائي feminist والمذهب النسوي feminism في كتابي «الأدب والحياة» (١٩٩٣م) بأنه مذهب الانتصار للمرأة، وحاولت التفريق بينه وبين تحرير المرأة emancipation of women الذي ترجع جذوره إلى أوائل القرن التاسع عشر في كتابات ماري وولستونكرافت Mary Wollstonecraft زوجة الفيلسوف وليام جودوين William Godwin ووالدة ماري شلي زوجة Shelley الشاعر الإنجليزي المعروف (وماري شلي هي مبتدعة شخصية فرانكنشتاين ومؤلفة الروايات القوطية الشهيرة؛ أي الروايات التي تتميَّز بجو العصور الوسطى والرعب والغموض والغرابة Gothic).

فتلك الحركة أصابها الانتكاس في العصر الفكتوري؛ أي من أواسط الثلاثينيات في القرن الماضي وحتى حركة المناداة بحق المرأة في التصويت في الانتخابات البرلمانية والتمثيل النيابي، والتي يشار إليها باسم «مناظرة التصويت» suffrage debate، والتي بلغت أَوجها في أوائل هذا القرن بانتصار المرأة.

وحاولت التفريق بين ذلك المذهب كذلك ومذهب تحرُّر المرأة woman's lib (والاختصار الإنجليزي يشير إلى كلمة liberation)، وكان من أهم دعائمه حق المرأة في حياة جنسية مستقلة عن اختيارات الرجل، وكانت زعيمته هي جيرمين جرير Germaine Greer التي عادت فعدَّلت بعض مواقفها إزاء هذه القضية في الثمانينيات. وإن كنت لم أتعرَّض لكلمة empowerment التي تعني «منح السلطة للمرأة» بمعنى تمكينها من حق تقرير إنجاب الأطفال أو الإجهاض أو الطلاق وما إلى ذلك من علاقات الأسرة؛ لسبب بسيط وهو أن الكلمة لم تكن قد وُجدت بعد! وقد انتقلت هذه الكلمة الأخيرة، مستعارةً

من ميدان الكفاح التحريري للمرأة، إلى مجال المطالبة بمنح السلطة إلى سائر الجماعات المستضعَفة vulnerable groups (ومعناها الحرفي: المعرَّضة للتأثير أو للمعاناة).

أقول حاولت التفريق بين هذه التيارات الثلاثة، وإن كانت في جوهرها تمثِّل اتجاهًا واحدًا يرمي إلى تعديل أوضاع المرأة في المجتمع وانعكاسات هذه الأوضاع في الأدب. وأول مشكلة تصادفنا هي اسم المذهب نفسه وما يرتبط به من مصطلحات نقدية، فإذا ترجمت تعبير feminist criticism بالنقد النسائي فماذا عساك تعني؟ هل تعني به النقد الأدبي الذي تكتبه النساء؟ أم تعني به نقد الأدب الذي تكتبه المرأة؟ أم نقد الأدب من وجهة نظر المذهب الذي يدعو إلى تحرير المرأة؟ هذه هي أول مشكلة. ولذلك فأنا أخرج عمَّا التزمت به من تبني النسبة باعتبارها بديلًا لصيغة الصفة الإنجليزية، وأُحاول أن أجد المعنى الدقيق لكل حالة بأي بناء لغوي ممكن.

ولنبدأ من البداية — كما يقولون — فننظر إلى الأساس الفلسفي لهذا المذهب، وسأعتمد على دراسة فيلسوف إنجليزي معاصر هو سايمون بلاكبيرن Simon Blackburn في أحدث ما كتبه (١٩٩٤م) عن الأسس الأخلاقية ethical والمعرفية epistemological للفلسفة النسوية؛ فهو يعرِّف المذهب النسوي بأنه منهج دراسة الحياة الاجتماعية والفلسفة وعلم الأخلاق ethics، يلتزم أصحابه فيه بتصحيح انحرافات التحيُّز biases التي تؤدِّي إلى إحلال المرأة في مكانة التابع subordination (أي في مكانة ثانوية) وإلى الغض من قيمة الخبرة الخاصة بالمرأة واستصغار شأنها disparagement. ومن ثم فإن علم الأخلاق النسوي الحديث يركِّز على الانحياز للرجل مُسلِّطًا عليه أضواءه، وكاشفًا عن خباياه في الدراسات والنظريات الفلسفية التي توارثناها جيلًا بعد جيل (مثل الفضائل التي عدَّدها الفلاسفة والتي يصوِّرونها من وجهة نظر الرجل، وكذلك في الأبنية الاجتماعية والأنظمة القانونية والسياسية والثقافة العامة).

وأول مصطلح من المصطلحات الشائعة هنا، والتي أصبحت تجري على كل لسان في الغرب ولا يخلو منها كتاب أو صحيفة، هو مصطلح gender. وقد ترجمته في الفقرة السابقة عندما ورد في التركيب gender bias بالانحياز للرجل، ولو أنه يعني حرفيًّا الانحياز لأحد الجنسَين، وكذلك فنحن نُترجم gender sensitive في الكتب العلمية ووثائق الأمم المتحدة بتعبير «حسب النوع أو حسب الجنس»؛ أي يأخذ في اعتباره كون الشخص رجلًا أو امرأة، ومن ثم فلا بد من النظر في هذا المصطلح.

الكلمة مصطلح نحوي في الأصل؛ فهو يعني التمييز في الاسم بين المذكَّر masculine والمؤنث feminine وبين يديَّ كتاب في علم اللغويات عنوانه *Gender* فحسب، من تأليف

جريفيل كوربيت Greville Corbett صدر عام ١٩٩١م (كيمبريدج) يقتصر على بحث وضع المؤنَّث والمذكَّر في لغات العالم ودلالات التذكير والتأنيث على كل مستوًى (حتى علم دلالة الألفاظ). ولكن المعنى الذي اكتسبه المصطلح في النقد النسائي مختلف، وترجع أصول الاختلاف إلى كتاب قديم أصدرته مارجريت ميد Margaret Mead عالمة الأنثروبولوجيا الشهيرة عام ١٩٣٥م بعنوان «الجنس والطابع النفسي في ثلاثة مجتمعات بدائية» *Sex and Temperament in Three Primitive Societies*. وتلت ذلك الكتاب كتب كثيرة، أهم ما انتهت إليه هو أن الجنس sex هو «الفئة البيولوجية»؛ أي الأساس الجسدي للتقسيم، ولكن النوع gender هو التعبير الثقافي عن الاختلاف الجنسي؛ أي أنماط السلوك الذكرية التي يتبعها الرجال، وأنماط السلوك الأنثوية التي ينبغي أن تلتزم بها المرأة.

وأهم ما يلاحَظ هنا فلسفيًّا هو الرأي الذي ذكرته سيمون دي بوفوار Simone de Beauvoir في كتابها الشهير «الجنس الثاني» (١٩٤٩م) *Le Deuxième Sex* الذي تُرجم إلى الإنجليزية عام ١٩٥٣م بعنوان *The Second Sex*، والذي يقول بأن التأكيد ينصَب في هذا الباب على أن المرأة هي الآخر the other بالمعنى الفلسفي (وليس بمعنى «الغير» في المجالات الأخرى للعلوم الإنسانية)؛ أي الفرد الذي تُحدَّد خصائصه الذهنية والنفسية والبدنية باعتبارها الخصائص المضادة contrast أو المقابلة للخصائص المعيارية للرجل the male norm. وقد حاولت كاتبات كثيرات الكشف عن ضروب الخلل القائمة في توزيع السلطة power في المجتمع والتي تختفي تحت قناع الاختلاف بين «الزوجَين الذكر والأنثى». ويُشار إلى الخلل بتعبير عدم التناظر أو ألوان انعدام التناسب الصحيح asymmetries (انظر الحاشية (٢) [الفصل السابع: البنيوية في الغرب – المذهب الفرنسي]).

وتتفاوت مناهج معالجة فكرة الاختلاف في الفكر الفلسفي المعاصر، فنجد كتابًا من الكتب المهمة لا ينفيه بل يؤكِّده ويستند إليه في محاولة ضبط الموازين ومعالجة جوانب الخلل، مثل كتاب كارول جيليجان بعنوان «بصوت مختلف: النظرية النفسية وتنمية المرأة» Carol Gilligan: *With A Different Voice; Psychological Theory and Women's Development* — الذي صدر عام ١٩٨٢م — إذ تؤكِّد فيه أن المرأة لها وجهة نظرها التي تختلف عن وجهة نظر الرجل فيما يتعلَّق بمنطق الحياة العملية practical reasoning. وتتضمَّن جوانب الاختلاف التأكيد على اهتمام المرأة بجوانب المشاركة والرعاية والارتباط بالأفراد الآخرين، بدلًا من الحياد المجرَّد abstract impartiality.

ويقول بلا كبيرن إنه من غير المؤكَّد أن يكون هناك خلاف حقيقي في هذه الجوانب، فإذا وُجد الخلاف فهل يرجع إلى اختلافات فطرية innate بين نفسية الأنثى ونفسية الذكر أم أن المجتمع ينشئ كُلًّا منهما نشأةً تجعله يضع لنفسه طموحات ومُثُلًا عليا تختلف عن طموحات الآخر ومُثُله العليا؟ ويضيف قائلًا إنه إذا كانت مبادئ علم الأخلاق المذكورة كثيرًا ما تُستخدم في التصدي للمشكلات المحدَّدة التي تُواجهها المرأة، فإن الأفكار التي تستند إليها هذه المبادئ قد تكون مرتبطةً أو منفصلة عن المشكلات العملية الخاصة، وعلاقات الخصومة adversarial relationships مع الرجل، والنظرات المتشائمة عن مزاولة الجنس sex التي شاع ارتباطها بالحركة النسائية في أذهان الناس.

ولنتأمَّل هذه الكلمة الجوهرية والعسيرة، وهي sex، التي قد تعني «جنس المولود أو الشخص» بمعنى نوعه إن ذكرًا أم أنثى، وقد تعني مزاولة الجنس؛ أي الجِماع (to have sex = to have sexual intercourse = والتي استعاض عنها الناطقون بالإنجليزية بتعبير to make love (يمارس الحب)، ودخلت إلى معظم اللغات الأوربية الحديثة، وهو تعبير يُطلَق عليه الكناية المهذَّبة euphemism (التهوين، مجدي وهبة). وقد اشتُق من sex صفة sexist؛ أي الشخص المتحيِّز لجنسه (عادةً ما يكون رجلًا)، وصفة sexy وهي صفة مطلقة من حيث إنها نسبة إلى الجنس، وكان معناها مقصورًا في الماضي على الشخص ذي الجاذبية الجنسية sex appeal (عادةً من النساء) أو الشخص المولع بالجنس الآخر (عادةً من الرجال)، ثم أصبحت تعني التحيُّز لنفس الجنس أيضًا مثل sexist. وترجمة هذه المصطلحات عسيرة ولا بد من إيضاحها في النص في كل مرة، ويجدر بنا في إطار تأصيل هذه الفكرة في فلسفة الحركة النسوية أن نذكر استناد بعض دعاتها المغالين إلى مقولة كانط الشهيرة، والتي سوف نقتطفها بالكامل من كتابه «محاضرات في علم الأخلاق» *Lectures On Ethics*، إذ يقول كانط إن الحب الجنسي يُعتبَر:

> «في ذاته حطًّا للطبيعة البشرية degradation؛ فحالما يصبح شخص ما موضع اشتهاء شخص آخر appetite، فإن جميع دوافع العلاقة الخُلُقية moral تتوقَّف عن العمل؛ لأن الشخص إذا أصبح موضع اشتهاء شخص آخر فإنه يتحوَّل إلى شيء thing، ويمكن أن يعامله كل فرد ويستخدمه بهذه الصفة.»

ولكن الحركة النسائية الحديثة نادرًا ما ترجع إلى هذا الموقف من مواقف التراث الغربي؛ إذ إن كانط يقول إن المهرب الوحيد — على عدم صلابته — من مصير «يُنبذ فيه المرء نبذ ثمرة ليمون بعد مصِّها إلى آخر قطرة»، هو إنشاء علاقة تعاقُدية contractual قائمة على الزواج، رغم أنه هو نفسه لم يكتسب هذه الخبرة. ويُضيف بعض شُراحه (مثل كرونر في كتابه الصغير عن كانط، بنجوين، ١٩٦٥م) أنه كان يعاف ممارسة الجنس، ويرجِّح بلاكبيرن أنه لم يمارسه مطلقًا؛ إذ إن الحركة النسوية الحديثة لا تُناصب الجنس العداء، من حيث المبدأ، ولكنها تضع مجموعةً كبيرة من الشرائط والمحاذير التي تُفصح عن رفضها لصورته التقليدية؛ أي لمفهوم اعتبار المرأة مصدر متعة أو جمال أو فتنة، فذلك في رأي بعض زعيمات الحركة مثل نعومي وولف، مؤلِّفة كتاب «أسطورة الجمال» *Beauty myth*، كان من ذرائع خداع الرجل للمرأة واستغلالها على مدى العصور.

وقد ذكرت نعومي وولف عند إصدار آخر كتاب لها عام ١٩٩٤م، وعنوانه «لا تتردَّدي!» *Just do it!* أنها تولي أكبر قيمة للعلاقة الجنسية، ولكن بشروطها، وهي تدعو كل النساء إلى الأخذ بزمام المبادرة في علاقاتهن مع الرجال «بلا تردُّد». وهي تسخر من تراث الفلسفة الغربية كله سواء منه ما بدأ على أيدي أفلاطون الذي كان يرى في الرغبة الجنسية خيرًا (أي قيمة الخير) بشرط أن تمثِّل أول درجة على سُلم الكمال، أو ما أشاعته بعض جوانب التراث المسيحي (القديس بولس، القديس أوغسطينوس) التي ربطت بين خطيئة آدم وحواء (الخطيئة الأولى original sin؛ أي الأصيلة والمتأصِّلة في النفس البشرية) وبين الجنس، أو ما وصلت إليه الفلسفة البراجماطية الإنجليزية على أيدي هوبز Hobbes؛ لأنها جميعًا مُقدَّمة من وجهة نظر الرجل.[١]

أمَّا نظرية المعرفة من وجهة نظر الحركة النسائية فقد طرحت السؤال التالي: هل يؤدِّي اختلاف وسائل المعرفة، الذي يرجع مثلًا إلى اختلاف معايير إثبات النتائج،

---

[١] يقول هوبز في مقاله عن الطبيعة البشرية:

> «إن الاشتهاء الذي يسميه الرجال شهوةً lust متعة جنسية، ولكنه لا يقتصر على ذلك؛ ففيه أيضًا بهجة للذهن؛ لأنه يتكوَّن من لونَين من الاشتهاء؛ اشتهاء الإمتاع واشتهاء التمتُّع. والبهجة التي يجدها الرجال في الإمتاع ليست بهجةً حسية، ولكنها لون من المتعة أو الفرحة التي تتمثَّل في تخيُّل ما لديهم من طاقة كبيرة على الإمتاع.»

واختلاف التأكيد على المنطق والخيال، إلى اختلاف نظرة الرجل عن نظرة المرأة إلى العالم؟ وقد تضمَّنت هذه القضايا قضيةً على جانب كبير من الأهمية، وهي الوعي بصورة الذات الذكورية masculine self-image، وهي نفسها صورة تتفاوت من مجتمع إلى مجتمع وتتعرَّض لقدر كبير من التحريف والتشويه فيما يتعلَّق بما ينبغي أن تكون عليه أنماط الفكر والعمل.

وقد هاجمت كبار الباحثات في نظرية المعرفة من وجهة نظر الحركة مفهوم العقلانية rationality القائم على أُسس فلسفة كانط أو فلسفة التنوير الأوربية، باعتباره وسيلة يستخدمها الرجل لفرض سيطرته وتسلُّطه، ولرفض الاعتراف بالمنظورات والعلاقات المختلفة مع الحياة والطبيعة. وقد غالت بعضهن في هذا الباب فزعمت أن المنطق وسيلة ذكرية وأبوية phallic and patriarchal لقهر الآخرين، وإن لم يوضِّحن مدى تأثير الفروق الفردية بين الطاقات والخبرات بغض النظر عن اختلاف الجنس، في اكتساب المعرفة. والذي يهمنا هنا هو التطبيقات الحديثة لهذه الأفكار على الواقع العملي؛ فالإطار لذلك كله هو أن تاريخ العلم الذي اتسم بسيطرة بعض الأيديولوجيات حرم المرأة من التمتُّع بفرص متكافِئة مع فرص الرجل؛ لتأكيد وجهات النظر النسائية واحتلال مواقع في المجالات الفكرية والأدبية مساوية لمواقع الرجال.

والواضح من هذه الأسس الفلسفية أو الفكرية العامة أن الحركة النسائية في النقد الأدبي تستند إلى جوهر يمكن رصده وتحديد أبعاده، رغم الاختلافات الفردية بل وتفاوت التيارات التي ظهرت في الأعوام الأخيرة في مدى حدة نضالها militancy؛ أي اختلافها في الدرجة لا في النوع. وهذا الجوهر يقول إن المرأة قد لقيت ظلمًا في الأدب العالمي على امتداد تاريخه الطويل، سواء في المجال الإبداعي؛ أي كتابات المرأة نفسها، أو في مجال النقد؛ إذ لم تُتح لها الفرصة للتعبير عن آرائها النقدية التي قد تكون مخالفةً لوجهة نظر الرجل، أو فيما أدَّى إليه الأدب والنقد من ترسيخ الأوضاع القديمة للمرأة في المجتمع.

The appetite which men call lust … is a sensual pleasure, but not only that: there is in it also delight of the mind: for it consisteth of two appetites together, to please, and to be pleased, and the delight men take in delighting, is not sensual, but a pleasure or joy of the mind consisting in the imagination of the power they have so much to please (*Human Nature*, ix. 10).

ولذلك فإن نقطة انطلاق المرأة نحو التحرُّر الحقيقي تبدأ بالتشكيك في نظرية الأدب والنقد من حيث إنها نظرية. وتلخِّص ذلك ماري إيجلتون في أحدث كتاب لها بعنوان «النقد الأدبي النسائي» *Feminist Literary Criticism* (١٩٩٢م) قائلة: «لماذا نُنظِّر؟ وكيف نُنظِّر؟ إن الشك في جدوى النظرية منتشر في طول الحركة وعرضها؛ فنحن نواجه تاريخًا طويلًا من النظريات الأبوية patriarchal (أي التي وضعها الرجال) التي تزعم أنها قد أثبتت بصورة قاطعة أن النساء أدنى من الرجال، وليس من المستغرب إذن أن نلتزم الحذر. وترى كثيرات من زعيمات الحركة النسائية أن النظرية، حتى لو لم تكن ذكريةً بالفطرة — إذ إن النساء قادرات على التنظير — فإنها بالتأكيد يسيطر عليها الرجال عند التطبيق، وتتميَّز مناهجها بالانحياز للرجال masculinist in its methods.»

وهي تورد — تأييدًا لتشكيكها في النظرية والمنهج، من حيث كونهما نظريةً ومنهجًا — مقتطفًا من كتاب ماري ديلي Mary Daly الشهير، وعنوانه:

Beyond God the Father: Toward a Philosophy of Women's Liberation. Boston, 1973.

> «يجب أن نشير إلى أن المنهج ... هو في الحقيقة من الأرباب الأتباع الذين يخدمون السلطات العليا؛ أي المؤسسات الاجتماعية والثقافية التي تعتمد في بقائها على تجاهل أي معلومات تعرقل عملها أو تسبِّب لها إزعاجًا. وفي ظل النظام الأبوي تمكَّن المنهج من أن يمحو مسائل المرأة محوًا تامًّا إلى الحد الذي أصبحت فيه النساء أنفسهن عاجزات عن صياغة الأسئلة الخاصة بنا واللازمة لتلبية مقتضيات خبراتنا. لقد أصبحت النساء عاجزات حتى عن ممارسة خبراتنا الخاصة بنا.»

وتورد تأييدًا لذلك جزءًا من مقابلة صحفية تقول فيه الكاتبة المسرحية الذائعة الصيت مارجريت دورا Marguerite Duras إن على الرجال أن يتعلَّموا الصمت حتى يُفسحوا المجال للنساء كي يقدِّمن تفسيراتهن الخاصة للأحداث، وإن الرجال «أعادوا بث الحياة في اللغة القديمة، مستعينين بطرائق التنظير القديمة، كيما يفسِّرون أحداث مايو ١٩٦٨م وفقًا لوجهة نظرهم.» وتنتهي ماري إيجلتون من ذلك إلى القول بأن الابتعاد عن

الميول الشخصية والتنزُّه عن الهوى اللذَين يرتبطان بما يسمَّى بالنظرية يُعتبران خرافة، وتستند في ذلك إلى دراسة كتبتها إحدى أعلام الحركة، وهي الفرنسية سيكسو Cixous عام ١٩٨٦م تقول فيها: «إن النظرية غير شخصية، وعامة، وموضوعية، وذكرية، أمَّا الخبرة فهي شخصية وخاصة، وذاتية، وأنثوية.» وتنتهي من ذلك إلى أن وسيلة تقويض أولوية النظرية primacy of theory هو إعلاء شأن valorizing التعبيرات التي كانت تحتل مكانةً ثانوية مثل الخبرة المباشرة، والجسد، والفرحة jouissance وقيمة الأم (وكلمة valorizing أمريكية قُحَّة، ومعناها إمَّا تثبيت الأسعار أو إعلاء القيمة).

ولكن هذا التشكيك في النظرية ليس عامًّا؛ فبعض دُعاة الحركة النسوية ممن اشتبكن في حوارات مع أصحاب النظريات النقدية الجديدة، أو انتفعن بهذه النظريات انتفاعًا مباشرًا، خصوصًا بالماركسية، وما بعد البنيوية والتحليل النفسي، ما زلن يدافعن عن ضرورة وجود نظريةٍ ما أيًّا كانت، وأقرب مثال بين أيدينا هو كتاب «النقد القائم على التحليل النفسي: النظرية وتطبيقها» من تأليف إليزابيث رايت:

Elizabeth Wright: *Psychoanalytic Criticism: Theory In Practice,* London, Routledge, 1984.

والذي أُعيد طبعه عدة مرات في الثمانينيات (آخرها عام ١٩٨٩م)، وفيه تؤكِّد المؤلفة ضرورة الالتزام بنظريةٍ ما حتى ولو كانت تطبيقاتها تؤدِّي إلى نتائج تختلف من حالة إلى حالة، وهي تُقر في البداية بأن موضوع دراستها هو «العلاقة» بين نظرية التحليل النفسي ونظريات الأدب والفنون (ص١) من خلال التركيز على استخدام اللغة، وكيف يكشف ذلك الاستخدام عن القوى الخفية في النفس، وهي القوى المحرِّكة للإنسان، ومن ثم للمجتمع والثقافة والأدب، ومن ثم تنتهي إلى القول بأنها تبدأ بفرويد، و«بنظريات التحليل النفسي التي كانت من القوى الأساسية التي ساهمت في نقد الأدب والفنون، إمَّا بصورة مباشرة أو غير مباشرة …» وبأن كتابها «يتضمَّن أيضًا بعض أصحاب النظريات (دريدا وفوكوه) الذين كان لهم تأثيرهم على النقد الأدبي القائم على التحليل النفسي» (ص٥–٦).

وترجع أهمية هذا الكتاب إلى الفصل الذي أضافته في طبعة ١٩٨٧م من الكتاب (على شكل تذييل appendix) بعنوان «النقد في إطار ما بعد الحركة النسائية» *Post-Feminist Criticism*، وهي تعرض أهم المواقف في «الكفاح النسائي» على النحو

الذي حدَّدته توريل موي Toril Moi في مجال تقييمها للحركة، قائلةً إن موي تتبع جوليا كريستيفا في تحديد ثلاثة مواقف رئيسية هي:

(١) أن تطالب المرأة بفرصة مساوية للرجل في «النظام الرمزي» symbolic order (وتقصد بذلك الآداب والفنون وشتى النُّظم التي وصفناها في الفصل السابق بالشفرات أو مجموعات العلامات)؛ أي المعركة من أجل المساواة في الحقوق.

(٢) أن ترفض المرأة «النظام الرمزي للرجل باسم الاختلاف»؛ أي أن تؤكِّد تفرُّد طبيعتها الأنثوية.

(٣) أن ترفض المرأة «الفصل بين الذكر والأنثى»، بمعنى إقامة حاجز بينهما باعتباره ذا أساس ميتافيزيقي؛ أي إنه صورة تفكيكية للمذهب النسوي a deconstructed form of feminism. وقول كريستيفا إنها تعتبر أن ذلك هو موقفها الخاص، في دراستها عن «النقد الأدبي النسوي» الواردة في كتاب «النظرية الأدبية الحديثة: مقدمة مقارنة»:

Feminist Literary Criticism in Modern Literary Theory: A Comparative Introduction, 2nd ed. London, 1986, pp. 204–221.

وتقول توريل موي إنها تود أن تتَّخذ الموقف الثالث كذلك، ولكنها ترى أن اتخاذها إياه يعرِّضها لخطر إنهاء المعركة! وعلى حد قولها: «إذا لم يكن لنا أعداء، فما حاجتنا إلى الأصدقاء؟» (ص٢٢٠). وعلى أي حال فإن دفاع إليزابيث رايت عن التمسُّك بنظرية ما، ولو كان واضعوها من الرجال، يمثِّل الوجه المقابل لِمَا تقول به ماري إيجلتون. وهي تبني حجتها على أنها تعتبر النوع gender، أو ما تسمِّيه هُوية النوع gender indentity، بناءً ثقافيًّا تكتنفه المشكلات النظرية للرجل والمرأة على حد سواء؛ ولذلك فإنها تضم صوتها إلى صوت جوليا كريستيفا.

وختامًا لهذا العرض لمواقف زعيمات الحركة من النظرية والمنهج، والذي يتضمَّن معظم المصطلحات الخاصة بالمذهب النقدي، نود أن نشير إلى أن مصطلحات الصراعات الفكرية داخل الحركة نفسها تنتمي إلى السياسة وعلم الاجتماع أكثر ممَّا تنتمي إلى الأدب والنقد، بل إن مجرَّد استعراض أسماء الكتب التي صدرت في هذا الباب يؤكِّد أن الحركة النقدية أو الأدبية تُعتبر وسيلةً أو أداة tool للتوعية فحسب، وأن الهدف الأسمى للحركة هو التغيُّر الاجتماعي الذي كان هدف الحركات السابقة لتحرير المرأة؛

فعندما تتعرَّض إلين شووالتر Elaine Showalter[٢] لارتباط النظرية بوجود منزلة رفيعة أو مكانة مرموقة للنخبة the elite (وكنا نُترجمها بالصفوة فيما مضى) في مؤسسة ما، مثل الجامعة أو معهد البحوث، فإنها تتهم النساء اللائي ينتمين إلى هذه النخبة بخيانة القضية cause — وهذا كلام parlance سياسي — وعندما تتساءل عن إمكانية مساهمة ذلك في تحسين أحوال جماهير masses النساء؛ فإنها تتحدَّث بلغة السياسة أيضًا. وعندما تقول ليليان روبنسون.[٣] «إن الصحافة الأدبية لن تستطيع إحداث الثورة»؛ فإنها تُفصح عن الاتجاه العام للمذهب.

أمامي ثلاثة كتب[٤] صدرت في السنوات الأخيرة؛ أي ما بين ١٩٨٥–١٩٩٠م، وكلها تربط بين النقد الأدبي والعلوم الاجتماعية ربطًا لا يدع مجالًا للشك في مسار هذه الحركة؛ فنحن لسنا بصدد منهج نقدي؛ أي خطوات نقدية تطبيقية قائمة على مفهومات أدبية محدَّدة في إطار نظري كبير، وتخضع لمنطق علمي متماسك، ولكننا إزاء تيارات فكرية تلتقي حول الانتصار للمرأة، بعد أن حُرمت من حقوقها دهورًا؛ ولذلك فإن النقد النسائي — أيًّا كان تعريفنا له الذي حدَّدناه في أوائل هذا الفصل — قد يواجه الاتهام بأنه نقد عقائدي؛ أي أيديولوجي، سواء كانت الأيديولوجية في أقصى اليمين أو أقصى اليسار. وعيب ذلك أنه يحمل في داخله دومًا «رسالة» للقارئ إذا اتفق معها كان ما يقرؤه إمَّا غير ذي بال redundant أو غير ذي موضوع irrelevant، أو باعثًا على الاطمئنان reassuring (مثل المؤمن الذي يقرأ مقالًا عن معجزات قديس أو فضائل عبادة من العبادات)، أمَّا إذا لم يتفق معها فقد تتولَّد لديه نزعة محاورة، وقد تصل إلى المجادلة أو المقاومة، وقد يجد ما فيها معاديًا له (مثل غير المؤمن الذي قد يتجنَّب كلَّ ما يقال عن عجائب الجن).

فإذا أضفنا إلى ذلك أن كثيرًا من الكاتبات — وبعضهن لا يستنكف ارتكاب أخطاء الرجال — قد ركبن موجة هذا النقد فنشرن كُتبًا تعتمد على الإثارة، مثل الحديث عن

---

[٢] Elaine Showalter, ed., "The New Feminist Criticism," Essay in *"Toward A Feminist Poetics,"* p. 130.

[٣] Lillian Robinson, *Sex, Class, and Culture,* London, 1986, p. 52.

[٤]
(1) Linda. J. Nicholson, *Feminism/Post Modernism,* London, 1990.
(2) Rosenfelt, Feminism, *Criticism and Social Change: Sex, Class and Race in Literature and Culture,* London, 1985.
(3) Jacobus, M., *Reading Woman: Essays in Feminist Criticism,* London, 1986.

مزايا مقاطعة الرجال والانغماس في الميول الجنسية المثلية، وهُن يهدِّدن القُراء بأنهم إن لم يتفقوا معهن أصبحوا «متخلِّفين» ومعادين للمرأة، أدركنا بعض الأخطار التي تكتنف هذه الحركة في العالم الغربي.

وختامًا لهذه العجالة، وهذه المقدمة، أود أن أكرِّر ما قلته عن الطابع المتغيِّر للحركة، وعدم ثبات مصطلحاتها؛ فبعض المصطلحات الأدبية التي استقتها من المدارس النقدية الجديدة لا تعني أكثر ممَّا تعنيه في إطار تلك المدارس، وينبغي ألَّا نتصوَّر أنها تغيَّرت لمجرَّد وقوعها في إطار النقد النسائي، وأنا أقول ذلك، رغم حذري وحرصي الشديد على الموضوعية، مدركًا أن كلامي سيكون مثار ريبة لدى بعضهن؛ فأنا أنتمي — تعريفًا — إلى جنس الرجال الذي حدَّدت توريل موي دوره بأنه «العدو». وسوف نتناول في المعجم معظم هذه المصطلحات مع شرحها شرحًا وافيًا من وجهة النظر النسائية.

مراجع الدراسة

Abrams, M. H.: *The Mirror and the Lamp; Romantic Theory and the Critical Tradition,* N.Y., OUP, 1953.

Anscombe, G. E. M.: *An Introduction to Wittgenstein's Tractatus,* London, 1959 (4th ed., 1970)

Atkins, G. D.: *Reading Construction, Deconstructive Reading,* Univ. Press of Kentucky, 1983.

Auerbach, E.: *Mimesis; The Representation of Reality in Western Literature,* tr. by Willard Trask. N.Y., 1942, Anchor Books, 1957.

Bach, Emmon: *Informal Lectures on Formal Semantics,* N.Y., State Univ. of New York Press, 1989.

Badawi, M. M.: *Modern Arabic Poetry; A Critical Introduction,* N.Y., OUP, 1978.

Barnstone, Willis: *The Poetics of Translation: History, Theory, Practice,* New Haven and London, Yale Univ. Press, 1993.

Bennett, J.: *Kant's Analytic,* Cambridge Univ. Press, 1966.

Blackburn, Simon: *The Oxford Dictionary of Philosophy,* N.Y., OUP, 1994.

Bradbury & Macfarlane: *Modernism,* London, 1984.

Broekman, J.: *Structuralism; Moscow, Prague, Paris,* London, 1974.

Brooks, C.: *The Well-Wrought Urn.*

Caputo, J. D.: *Radical Hermeneutics,* Bloomington, Indiana Univ. Press, 1987.

Caws, P.: *Structuralism; The Art of the Intelligible,* Atlantic Highlands, N.J., Humanities Press International, 1988.

Coleridge, S. T.: *Biographia Literaria,* Everyman's Edition, 1960.

Copley, S. & Whale, J. Ed.: *Beyond Romanticism, New Approaches to Texts and Contexts 1780-1832,* London & N.Y., Routledge, 1992.

Corbett, G.: *Gender,* Cambridge, 1991.

Cuddon, J. A.: *A Dictionary of Literary Terms,* revised ed. London, 1979 (Penguin Books, 1982).

Culler, J.: *Structuralist Poetics; Structuralism, Linguistics and the Study of Literature,* N.Y., 1975.

______: *Roland Barthes,* N.Y., Oxford Univ. Press, 1983.

______: *Ferdinand de Saussure,* 2nd ed. N.Y., 1986.

Daly, M.: *Beyond God the Father; Toward a Philosophy of Women's Liberation,* Boston, 1973.

Davis, R.C. & Schleifer, R.: *Rhetoric and Form; Deconstruction at Yale,* N.Y., 1985.

De Beauvoir, S.: *Le Deuxième Sexe,* 1949, Tr. *The Second Sex,* London, 1953.

De Man, P.: *Criticial Writings,* N.Y., 1988.

Derrida, J.: *Of Grammatology,* Tr. by G. Spivak, 1976, Baltimore, John Hopkins Univ. Press, 1977.

Dettmar, K. J. H. Ed.: *Reading the New; A Backward Glance at Modernism,* Ann Arbor, The Univ. of Michigan Press, 1992.

Dilthy, W.: *"The Rise of Hermeneutics," Dilthy: Selected Writings,* Ed. Rickman, H. P. Cambridge Univ. Press, 1976.

Dreyfus, H. & Rabinow, P.: *Michel Foucault; Beyond Structuralism and Hermeneutics,* N.Y., Harvester Wheatsheaf, 1982.

Eagleton, M.: *Feminist Literary Criticism,* London, 1992.

Eliot, T. S.: *The Sacred Wood,* London, 1921.

Ellis, J. M.: *Against Deconstruction,* Princeton, New Jersey, 1989.

______: *Language, Thought and Logic,* Evanston, Illinois, 1993.

Enani, M.: *"Ibn Touloun: A Spy-Catcher,"* Bulletin of the Faculty of Arts, Cairo Univ., July 1995.

______: & M. S. Farid: *The Comparative Tone,* Cairo, 1995.

Erlich, V.: *"Russian Formalism,"* The New Princeton Encyclopaedia of Poetry and Poetics, Princton, New Jersey, 1993.

Fodor, J.: *The Language of Thought,* Cambridge, Mass., Harvard Univ. Press, 1975.

Flew, A.: *A Dictionary of Philosophy,* London, Pan Books & Macmillan, 1979.

Foucault, M.: *Archeology of Knowledge,* Tr. 1972; rpt. N.Y., Colophon Books, 1976, Tr. A.M. Sheridan Smith.

______: *Discipline and Punishment,* Tr. N.Y., Pantheon Books, 1977.

Fowler, R.: *A Dictionary of Literary Terms,* London, 1990.

Fruman, N.: *Coleridge; The Damaged Archangel,* London, 1972.

Gay, W. L. & Eckstein, P.: *"Bibliographical Guide to Hermeneutics and Critical Theory,"* Cultural Hermeneutics, 2nd ed., 1975.

Gentzler: *Contemporary Translation Theory,* London, 1993.

Gilligan, C.: *Psychological Theory and Women's Development,* London, 1982.

Gras, V. W.: *"Deconstruction,"* The New Princeton Encyclopaedia of Poetry and Poetics, Princeton, New Jersey, 1993.

Harland, R.: *Beyond Superstructuralism,* London & N.Y., 1993.

Hartman, G.: *The Fate of Reading,* Chicago, Chicago University Press, 1975.

______: *Criticism in the Wilderness,* New Haven, Yale Univ. Press, 1980.

______: *Saving the Text,* Baltimore, John Hopkins Univ. Press, 1981.

______: *The Unremarkable Wordsowrth,* London, 1987.

Heylen, R. L.: *Translation, Poetics and the Stage; Six French Hamlets,* London, 1993.

Hobbes, T.: *Human Nature,* London, Everyman's Edition–IX, 1967.

Jackendoff, R.: *Semantics and Cognition,* 1983; Cambridge, Mass & London, 1993.

Jackson, R. L. & Rudy, S. Eds.: *Russian Formalism; A Retrospective Glance,* N.Y., 1985.

Jacobus, M.: *Reading Woman; Essays in Feminist Criticism,* London, 1989.

Jakobson, R.: *Selected Writings,* Berlin, Moriton Publishers, 1962–1988, 8 Vols.

Johnson, R. A.: *She: Understanding Feminine Psychology,* Berkeley, California, 1988.

______: *He: Understanding Masculine Psychology,* Berkeley, California, 1989.

Kant, I.: *Critique of Judgment* (Tr., with an Introduction by J. H. Bernard), N.Y., Hafner Publishing Co., 3rd Printing, 1964.

Kristeva, J.: *"Feminist Literary Criticism,"* Modern Literary Theory: A Comparative Introduction, London, 1986 (2nd ed.).

Lefevre, A. Ed.: *Translation, History and Culture; A Source Book,* London, 1993.

______: *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame,* London, 1993.

Leitch, V.: *Deconstructive Criticism,* N.Y., Columbia Univ. Press, 1983.

Lerner, H. G.: *The Dance of Deception; Pretending and Truth–Telling in Women's Lives,* London, Pandora/Harper Collins, 1993.

Llewelyn, J.: *Derrida on the Threshold of Sense,* London, Macmillan, 1986.

Locke, J.: *Essay Concerning Human Understanding*; 1689, London, Everyman's Edition, 1965.

Lotman, J. M.: *Analysis of the Poetic Text,* Tr. Ardis, Ann Arbor, 1976.

Lucas, F. L.: *The Decline and Fall of the Romantic Ideal,* Cambridge, 1936.

Magee, B.: *The Great Philosophers,* Oxford, 1987.

Mead, M.: *Sex and Temperament in Three Primitive Societies,* London, 1935.

Marquior, J. G.: *From Prague to Paris,* N.Y., 1986.

Michelfelder D. and Palmer, R.E. Eds.: *Dialogue and Deconstruction; The Gadamer–Derrida Encounter,* N.Y., 1989.

Miller, J. H.: *The Ethics of Reading,* Princeton, 1987.

Newton, J. & Rosenfelt, D.: *Feminist Criticism and Social Change: Sex and Race in Literature and Culture,* London, 1985.

Nicholson, L. J.: *Feminism/Postmodernism,* London, 1990.

Norris, C.: *The Contest of Faculties,* London, Methuen, 1985.

______: *Paul de Man,* N.Y., Routledge, 1987; 1988.

______: *Deconstruction; Theory and Practice,* 2nd ed., London, 1991.

Ormiston, G. & Schrift, A. Eds.: *The Hermeneutic Tradition,* Albany, State Univ. of New York Press, 1990.

Palmer, R. E.: Hermeneutics; Interpretation Theory in Schleirmacher, Dilthy, Heidegger and Gadamer, N.Y., 1969.

Palmer, R. E.: *"Allegorical, Philological and Philosophical and Philosophical Hermeneutics,"* University of Ottawa Quarterly, 50, 1980.

Passmore, J.: *A Hundred Years of Philosophy,* London, 1994.

Payne, M.: *Reading Theory; An Introduction to Lacan, Derrida, and Kristeva,* Oxford, UK; Cambridge, USA, Blackwell, 1993.

Peirce, C. S.: *Collected Papers,* Eds. C. Martshrone and P. Weiss, 8 Vols. (1931–1958), esp. Vols. 2 & 8.

Pinker, S.: *The Language Instinct; How the Mind Creates Language,* N.Y., Harper Perennial, 1994.

Rickels, L. (ed.): *Looking After Nietzsche,* N.Y., 1990.

Riffaterre, M.: *Text Production,* Tr. 1983.

Roberts, Y.: *Mad About Women,* London, 1992.

Robinson, L.: *Sex, Class and Culture,* London, 1986.

Rudy, S.: *"Jakobson's Inquiry into Verse and the Emergence of Structuralist Poetics,"* Sound, Sign and Meaning, Ed. L. Matejika, 1976.

Ryan, M.: *Marxism and Deconstruction,* N.Y., 1982.

Sallis, J. Ed.: *Deconstruction and Philosophy,* N.Y., 1987.

Samaan, A. B. ed. with an introduction: *A Voice of Their Own; Short Stories by Egyptian Women,* Cairo, Prism Literary Series, 1994.

Sebeok, T. A. (ed.): *Encyclopaedic Dictionary of Semiotics,* N.Y., 1986.

Seebohm, T.: *"Deconstruction in the Framework of Traditional Methodological Hermeneutics,"* Journal of the British Society for Phenomenology, 17, 1985.

Shakespeare, W.: *Hamlet,* The Arden Edition, 1994.

Silverman, H. and Ihdo, D. Eds.: *Hermeneutics and Deconstruction,* Albany, State University of N.Y. Press, 1985.

Shawqi, A.: *Qais and Leila,* Tr. J. W. S. Atiyyah. Cairo, GEBO, 1992.

Soll, I.: *Hegel; An Introduction,* London, 1970.

Showalter, E. (ed.): *The New Feminist Criticism,* London, 1985.

Steiner, P.: *Russian Formalism; A Metapoetics,* Ithaca, Cornell Univ. Press, 1984.

______: *"The Prague School,"* The Princeton Encyclopaedia of Poetry and Poetics, Princeton, 1993.

Storey, J.: *Cultural Theory and Popular Culture; An Introductory Guide,* N.Y. and London, Harvester Wheatsheaf, 1993.

Thompson, M.: *Russian Formalism and Anglo-American New Criticism; A Comparative Study,* London, 1971.

Titunik, I. R. and Matefka, L. (eds.): *Semiotics of Art; The Prague School Contribution,* Camb., Mass., The MIT Press, 1976.

Todorov, T.: *Theories of the Symbol,* London, (tr. 1982).

Trask, R. L.: *A Dictionary of Grammatical Terms in Linguistics,* London & N.Y., Routledge, 1993.

Vygotsky, Lev.: *Thought and Language,* Newly revised and edited by Alex Kozulin, Camb., London, 1994.

Whorf, B. L.: *Language, Thought and Reality; Selected Writings of Benjamin Lee Whorf,* ed. John B. Corroll, Camb., Mass.: The MIT Press.

Willey, B.: *The Seventeenth Century Background,* London, 1965, (3rd ed.).

Williams, R.: *Inaugural Lecture,* Cambridge, 1974.

Wolfe, N.: *Beauty Myth,* N.Y., 1992.

______: *Just Do It!* N.Y., 1993.

Wolin, R.: *The Terms of Cultural Criticism; The Frankfurt School, Existentialism, Poststructuralism,* N.Y., Columbia Univ. Press, 1992.

Wright, E.: *Psychoanalytic Criticism; Theory in Practice,* London, 1994.

Zlateva, P. (ed. and tr.): *Translation as Social Action; Russian and Bulgarian Perspectives,* London, 1993.

المصطلحات الأدبية الحديثة: معجم

A

غِيَاب، عَدَمُ وجود absence

معنى المصطلح هو الإحساس بأهمية شيء بسبب غيابه أو عدم وجوده في الرواية. وحسبما يقول بيير ماشري Pierre Macherey في كتابه «نظرية الإنتاج الأدبي» *A Theory of Literary Production* (١٩٧٨م): يُعتبر «غياب» بعض الأشياء من المفاتيح الأساسية لفهم الرواية أو لبنائها، بل يمكن أن يكون من العوامل المتحكِّمة في معناها «الأيديولوجي». وكان ماشري، عندما كتب كتابه (بالفرنسية) عام ١٩٦٦م، من أتباع ألتوسير Althusser الذي استعار مفهوم الغياب ممَّا قاله فرويد عن «حيلة» الوعي في تحاشي ما لا يستطيع أن يواجهه، ومن ثم ينتهي به الأمر إلى «اللاوعي». وهو يسمِّي ذلك مفهوم «النقص» lack. وقد طبَّق ماشري ذلك على الرواية قائلًا إن الناقد يستطيع اكتشاف مغزى غياب شيء ما من الرواية، بنفس أسلوب التحليل الفرويدي. ويطبِّق جرايام هولدرنس Graham Holderness ذلك على روايات د. هـ. لورانس، خصوصًا رواية «أبناء وعشاق» *Sons and Lovers*، قائلًا إن غياب الطبقة البرجوازية له مغزاه الكبير (١٩٨٢م، ص١٢).

تعذُّر التَّحدِيدِ الزَّمني، غُموضُ التَّسلْسُلِ الزَّمَني (في الرواية) achronicity; achrony

يُستخدم المصطلحان بالتَّناوبِ بنَفْسِ المَعْنَى.

عَمَل، فِعْل، تَمْثِيل act

يورد ديريك أتريدج Derek Attridge في تصديره لكتاب جاك دريدا بعنوان: *Acts of Literature* (١٩٩٢م) المعاني المختلفة لكلمة act باعتبارها اسمًا وفعلًا، استنادًا إلى تعريف معجم أكسفورد (*O E D*) ليدلِّل على أنه من الصعب فصل معنى «الفعل» من «التمثيل» في الاسم، بل ليوحي أيضًا بوجود المعنى القانوني المضمَر في الكلمة؛ حيث تعني «القرار» أو «القانون» أو «المرسوم»، ومن ثم فهو يريد لعنوان الكتاب أن يُفهَم على أنه ما «يفعله الأدب»، وما «يمثِّله الأدب» وما «يقرِّره الأدب» جميعًا. وبهذا يكون قد جمع بين عناصر مفهوم دريدا للأدب.

عَامِل، قُوَّةٌ مُحَرِّكَة، مُمَثِّل actor

تعرِّف ميك بال (١٩٨٥م، ص٥) العامل بأنه ما يتسبَّب في الحادثة event أو من يمر بها، وليس من الضروري في رأيها أن يكون العامل بشريًّا أو فردًا. ويقترح ستيفن كوهان Stephen Cohan وليندا شايرز Linda Shires (١٩٨٨م) تقسيم العوامل حسب الأدوار المنوطة بها، إلى الذات subject (أي العامل الذاتي) والموضوع object (أي العامل الموضوعي). ويقترحان كذلك تقسيم هذه الأدوار إلى أربع فئات هي: المرسِل sender، والمستقبِل receiver، والخصم opponent، والمساعد helper (ص٦٩). وكثيرًا ما يُستخدم التعبيران الفرنسيان destinateur & destinataire في الإنجليزية بدلًا من المرسِل والمستقبِل، مع أنهما يعنيان «المرسِل» و«المانِح» في الحقيقة. ويفضِّل بعض النقاد المصطلح الفرنسي actant على الإنجليزي actor، وإن كان برنس Prince يعرِّفه (١٩٨٨م، ص١) بأنه «دور»؛ أي «وظيفة» لا «عامل».

التَّحْقِيق، التَّجْسِيد actualization

يعني المصطلح تحويل الأفكار والمشاعر إلى أشياء مادية وأفعال محسوسة. ومعنى المصطلح في الأدب قريب من معناه في علوم اللغة؛ حيث يدل على الكلام الفعلي منطوقًا أو مكتوبًا، والذي يُعتبر تجسيدًا للطاقة اللغوية الكامنة. وهو قريب كذلك من مفهوم concretization.

A

المخاطَب والمُتَحَدِّث addressee and addresser

المِعْيارُ الجَمَالِي، العُرْف الجَمَالِي aesthetic norm

وَضْعُ جَدْولِ الأعْمَالِ agenda setting

معنى المصطلح تحديد موضوعات العمل الروائي.

النِّزَال، النِّزَاع، الصِّرَاع Agon

نسبةً إلى الفصل الوارد في كتاب هارولد بلوم (١٩٨٢م) بعنوان Agon: Revisionism and Critical Personality الذي يرى فيه أن النزال أساس الثقافة التي يُبنى عليها الأدب الحديث.

الاغْتِراب، عَدَمُ الانْتِمَاءِ alienation

هذا في الأصل مصطلح ماركسي يعني اغتراب ثمرة إنتاج العامل عنه؛ أي عدم انتماء الإنتاج لمنتجه. وتطوَّر المعنى ليشير إلى الاغتراب بالمعنى الحديث. وبعض مترجمي باختين يستخدمون المصطلح للإشارة إلى اغتراب اللغة عن مستخدمها، أو استخدام الكاتب للغة تنتمي إلى الآخرين، والمعنى الأول قريب من معنى المصطلح خارج الأدب بمعنى نزع الملكية.

الغَيرِيَّة، الآخَرِيَّة alterity

(انظُر: الغَيريَّة الجَذْريَّة radical alterity.)

الاخْتِلافُ الزَّمَنيُّ anachrony

تُطلق عليه مييك بال (١٩٨٥م) انحراف التسلسل الزمني chronological deviation، وهو عدم تطابق ترتيب الأحداث في الحبكة plot عن ترتيبها في القصة story. وتضع

بال تمييزًا بين لونَين من الاختلاف الزمني؛ الأول هو الانحراف العابر punctual anachrony؛ أي استحضار حادثة واحدة فقط من الماضي أو من المستقبل. والثاني هو الانحراف الممتد durative anachrony، حيث تكون الحادثة المستحضرة ذات مدًى زمني طويل.

الاسْتِرْجَاع، الاسْتدْعَاء، الاسْتِحْضَارُ من الماضِي، التَّذَكُّر analepsis

طبقًا لكتاب برنس (١٩٨٨م) تُستخدم أيضًا المترادفات التالية:
flashback, cutback, retrospection, retroversion, switchback. ويفرِّق جينيت بين الاسترجاع الداخلي internal analepsis وبين الاسترجاع الخارجي، external analepsis؛ فالأول لا يرجع بالأحداث إلى ما قبل زمن بداية الرواية، على عكس الأخير. ويقول جينيت إن الاسترجاع الاستكمالي completing analepsis هو الذي يسد فجوةً تركها الروائي في الرواية؛ أي ellipsis. أمَّا الاسترجاع التكراري repeating analepsis، الذي أحيانًا ما يسمَّى الاستدعاء recall، فهو بعيد عمَّا سبق إيراده في السرد. ويقاس الاسترجاع بمقياس النطاق extent؛ أي طول الفترة المسترجَعة، ومقياس المدى reach؛ أي البُعد الزمني الذي يصل إليه في الماضي (جينيت ١٩٨٠م، ص٤٨، وبرنس ١٩٨٨م، ص٥).

التَّوَاصُل الرُّوحِي، التَّواصُل الجوَّاني analogic communication

(انظُر: التَّوَاصُل الرَّقْمِيُّ والرُّوحِيُّ digital and analogic communication.)

يَرْتكِزُ علَى الرَّجُل androcentric

معنى المصطلح في النقد النسائي؛ الأدب المكتوب من وجهة نظر الرجل ويركِّز على خبراته، وهو من ثم نقيض الأدب الذي يرتكز على المرأة gynocentric؛ أي الذي يختص بخبراتها الأنثوية.

حُكْمُ الرَّجُل androcratic

وَحْدَةُ الجِنسَيْن، الخُنْثَوِيَّة androgyny

أوَل من أشارت إلى هذه الوحدة هي فيرجينيا وولف Virginia Woolf، عندما ألمحت في كتابها «الغرفة الخاصة» *A Room of One's Own* (١٩٢٩م) (ص١٤٧-١٤٨) إلى قول كولريدج: «إن الذهن العظيم يجمع بين صفات الذكورة والأنوثة.» وقد اعترض نقاد المذهب النسوي على ذلك باعتباره تأكيدًا لتغلُّب الرجل، مثل ماري ديلي (١٩٧٩م، ص٣٨٧)، وروثفين Ruthven (١٩٨٤م، ص١٠٦) التي تورد رأي أدريان ريتش Adrienne Rich. واقترحت ساندرا جلبرت Sandra Gilbert وسوزان جوبار Susan Gubar استعمال تعبير جديد تسبق فيه الحروف المشيرة إلى المرأة الحروف المشيرة إلى الرجل وهو gyandry ولكن المصطلح لم يلقَ القَبول.

التَّفَاوُتُ بَيْنَ زَمَنِ القِصَّةِ وَزَمَنِ قِرَاءَتِها anisochrony

عَكْسُ isochrony، وهو تَساوي الزَّمَنَين.

التَّوقُّع، الاستِبَاق anticipation

(انظُر: prolepsis.)

قَلَقُ التَّأَثُّر anxiety of influence

(انظُر: التَّنقِيحيَّة revisionism.)

البَّعْث، بَثُّ روحِ القَدِيمِ في الجَديد apophrades

(انظُر: revisionism.)

التَّرَدُّد، القَلْقَلَة، الاضْطِراب، البَلْبَلَة، الشَّكُّ aporia

جِهاز (الأعْراف الفَنِّيَّة والتَّقاليد) apparatus

مُلاءَمَةُ الأحْوال، شُروطُ المُلاءَمَة appropriateness conditions

الاكْتِساب، نَقْل المِلْكيَّة appropriation

(انظُر: incorporation.)

تَوقِيفِي، تَعَسُّفي، لا يعلَّل arbitrary

في علم اللغة تُعتبر العلامة توقيفيةً إذا انعدمت الصلة بينها وبين ما ترمز إليه؛ أي إن الكلمات مثل الأسماء لا تعلَّل. ولكن اللغة التي تعتمد على رموز التصوير pictographs أقل تعسُّفًا من اللغة التي تستخدم رموز الأصوات phonic script. وقِس على ذلك المصطلحات المرتبطة بذلك؛ مثل الأسماء التي تطلَق لسبب من الأسباب أو بدافع من الدوافع، وتوصف لذلك بأنها motivated — ذات الدافع — ونقيضها هي الكلمات المعدومة الدافع unmotivated وما هو طبيعي natural، وما هو عرفي conventional؛ فالعلامة ذات الدافع أو الطبيعية ترتبط بما تمثِّله برابطة شبه أو علاقة تتجاوز الأعراف الاجتماعية.

وقد أشار توماس. ج، بافل Thomas G. Pavel في كتابه «عوالم خيالية» *Fictional Worlds* (١٩٨٦م) إلى إساءة فهم مقصد سوسير من فكرة العلامات التوقيفية بين الألفاظ والمعاني؛ إذ يقول إن مبدأ التوقيف لا ينطبق إلا عندما تنعدم الروابط ذات الدوافع بين الجوانب الدلالية والظواهر الصوتية للعلامة اللغوية، «ولكن ذلك لا ينفي استقرار المعنى اللغوي بعد ثبات النظام السيميوطيقي وقَبوله» (ص٨).

أَثَرِيَّة المَعْرِفَة archeology of knowledge

هذا عنوان كتاب شهير لميشيل فوكوه Michel Foucault، وهو ينكر أن استخدام تعبير «أثري» أو «علم الآثار» يُقصَد منه الإيحاء بالتجمُّد أو التكلُّس، ولكنه يلخِّص المعنى

قائلًا: «إن مجال كل ما يُقال هو الأرشيف، أو دار المحفوظات archive، ومهمة البحث الأثري هو تحليل هذا الأرشيف» (وفقًا للملاحظة الواردة على ظهر غلاف طبعة عام ١٩٧٢م). وفي الكتاب يتضح معنى الأرشيف، وهو المستوى المحدَّد الذي يتوسَّط بين القدرة اللغوية langue التي تتحكَّم في نظام بناء الجُمل على اختلافها، وبين المتن corpus الذي يجمع الكلمات التي نطقت. ويقول في صفحة ١٣٠ من نفس الطبعة:

«الأرشيف هو النظام العام لتكوين وتحويل أنظمة العبارات.» ومن ثم فإن مهمة الكشف عن الأرشيف وإلقاء الضوء عليه «هي الإطار العام الذي تنتمي إليه عمليات «توصيف التشكيلات التحليلية وتحليل إيجابياتها، ورسم خريطة مجالاتها» (ص١٣١). وهو يُطلِق من ثَم تعبير الدراسة الأثرية archeology على جميع هذه المهام.

الكِتَابَةُ الأولى، الكِتَابَةُ القَديمَةُ arche-writing

ويُطلَق عليها أيضًا تعبيرات archi-trace وarchi-writing وproto-writing والتعبير مستقًى من فرويد، وقد استخدمه للإشارة إلى اللاوعي عندما لاحظ لعبةً للأطفال تتضمَّن ترك أثر الكتابة على الشمع بعد نزع الورقة. وقد استخدم دريدا هذا المفهوم مشيرًا إلى فرويد عدة مرات في كتابه *Writing and Difference*؛ أي «الكتابة والاختلاف» (١٩٧٨م)، وهو يقول في عبارة حاسمة له:

> «إن الكتابة تُعتبر استكمالًا للإدراك حتى قبل أن يعي الإدراك نفسه. والذاكرة أو الكتابة هي فاتحة عملية وعي الإدراك بذاته، أمَّا «المدرَك» فلا يمكن قراءته إلا في الماضي، تحت الإدراك وبعده» (ص٢٢٤).

وهذا معناه افتراض وجود معنًى سابق للإدراك في هذه الكتابة الأولى التي تذكِّرنا بنظرية تشومسكي عن القدرة اللغوية الكامنة في ذهن كل فرد، وإذن فإن الكتابة الأولى هنا قد تعني وجود طاقة فطرية سابقة على الخبرات الحسية والتي لا تظهر إلا عند استخدام اللغة.

أمَّا الآثار القديمة أو الأثر القديم archi trace- فهو مستقًى أيضًا من فرويد (ودريدا يورِد فقرةً منه في ص٢١٦ و٢٢٥ من الكتاب المذكور)؛ لأن فرويد يُشير إلى أثر القلم على الشمع باعتبار أن الأثر القديم هو اللاوعي، ولكن دريدا يطوِّر هذا المفهوم

ليطبِّقه على الكتابة في إقامة علاقة بين الكتابة الفعلية ونفس الكاتب التي ينبغي أن تنمحي في عملية الكتابة، قائلًا إن الكتابة الفعلية هي مجرَّد تحقيق للأثر القديم في النفس، والأثر القديم الذي لا ينمحي ليس مجرَّد أثر، بل هو وجود كامل (ص٢٢٩).

النَّصُّ الأَوَّلُ architext

يقول جيرار جينيت في كتابه *L'introduction à l'architexte*؛ أي «تقديم النص الأول» (١٩٧٩م). إنه النص المثالي الموحى به من خلال تقاليد النوع الأدبي الذي ينتمي إليه نص ما.

أرشيف، دار المحفوظات archive

التَّطْهِيرُ askesis

(انظُر: revisionism.)

المَنْظَرُ، الرُّؤْيَة (مَظْهَر، جانِب) aspect

تفاوَتَ تعريف المصطلح على مدى العقدَين الأخيرَين في إطار ما يسمَّى بنظرية السرد narrative theory أو علم السرد narratology، فتقول مييك بال: إن «مظاهر القصة هي التي تميِّزها عن غيرها» (١٩٨٥م، ص٧). ويقول برنس: إن «مظاهر القصة هي الرؤية vision، أو وجهة النظر فيما يعرض من أحداث» (١٩٨٨م، ص٧). ويقول جينيت إنه يعني «طريقة إدراك الراوي للقصة» (١٩٨٠م، ص٢٩).

الاسْتِيعاب، التَّمَثُّل assimilation

يعني المصطلح طبقًا لتعريف ميخائيل باختين في إطار نظريته عن الحوار «أن يتمثَّل فرد ما وجهة نظر أو عقيدة شخص آخر أو يستوعبها في وعيه.»

هَالَة، جَاذِبِيَّة aura

يقول والتر بنيامين Walter Benjamin (الناقد الماركسي الألماني) إن كل عمل فني أصيل تحوطه هالة من الجاذبية والجمال تضيع عند تكرار إنتاجه آليًّا كتصويره فوتوغرافيًّا. وهو يزعم أن هذه الهالة أقوى ما تكون حين تُستدعى إلى الذاكرة دون إرادة mémoire involontaire.

المؤَلِّف author

يرجع التغيُّر الذي طرأ على مفهوم المؤلف أو صاحب العمل الأدبي إلى أفكار بارت وفوكوه؛ الأول في مقاله «موت المؤلف» في كتاب «الصورة – الموسيقى – النص» (١٩٧٧م) *Image - Music - Text*، والثاني في مقاله «من هو المؤلف» في كتاب «اللغة والذاكرة المضادة والممارسة: مقالات ومقابلات مختارة» *Language, Counter Memory, Practice: Selected Essays and Interviews*, 1977.

وكلاهما يقول إن فكرة المؤلف فكرة جديدة مرتبطة بنظام النشر وحقوق التأليف، ولكن أهم ما يعنينا في المصطلح الأدبي هو ما ذهب إليه فوكوه من التمييز بين المؤلِّف والشخص الذي كتب العمل الأدبي ولا يزال على قيد الحياة، أو بقيد الحياة كما يقول العقاد، فالمؤلِّف يشير إلى «مواقف يمكن أن تشغلها طبقات مختلفة من الأفراد» (ص١٥٣). والحديث عن المؤلِّف إذن معناه الإشارة إلى عدد منوَّع من الأفعال والعلاقات التي لا تنتمي إلى كل فرد يمارس الكتابة. وهكذا، فإن بارت يطعن challenge في سلطة المؤلف، وهي سلطة ينسب إليها وظائف عقائدية. وشرح العمل الأدبي بالرجوع إلى الفرد يحبس العمل في إطار ضيق من صورة الذات المتوهمة لكاتبه. أمَّا البديل فهو الانتقال من العمل الأدبي إلى النص باعتباره «مجموعةً من المقتطفات المستقاة من مراكز ثقافية لا حصر لها» (ص١٤٦). ومعنى هذا أن المؤلف يعني الموقع site، أو مكان الالتقاء بدلًا من أن يعني الوجود المحدَّد أو الحضور، وفقًا لمذهب التفكيكية.

ومعنى ذلك أيضًا هو الهجوم على مذهب نشدان الأصل أو الأصول origins التي نبع منها العمل. ويذهب أحد النقاد النصيين، وهو جيروم ماجان Jerome McGann، إلى أن عملية التأليف الأدبية لا يمكن ردها ببساطة إلى جهد فردي مهما بلغ مَيلنا إلى التبسيط؛ فإلى جانب الفرد يوجد المؤلفون السابقون والنقاد والأصدقاء والرقباء والمحرِّرون في دُور النشر وما إلى ذلك.

أمَّا المؤلِّف الموحى به أو المضمر implied author فهو مصطلح من وضع والتر بوث (في كتابه «بلاغة الرواية» *The Rhetoric of Fiction*، ١٩٦٠م) وتعبير career author، أو صورة المؤلف المحترف يعني الشخصية الإنسانية التي يستشفها القُراء للمؤلف من مجموع أعماله المكتوبة أو من عدد منها.

من وِجْهَة نَظَرِ المؤلِّف، نِسبةً إلى المؤلِّف، خاصٌّ بِالمؤلِّف authorial

كَلامُ الثِّقات، حديثٌ ثِقَة authoritative discourse

(انظُر: discourse.)

الحَديثُ المُباشِر، بِضَميرِ المُتَكَلِّم autodiegetic

(انظُر: diegesis and mimesis.)

إضْفاءُ التِّلقائِيَّة أو الطَّبيعيَّة، إضْفَاءُ الطَّابَعِ التِّلقَائيِّ أو الطَّبيعيِّ automization

الطَّليعي، الطَّليعيَّة avant-garde

B

الوَضْعُ فِي الخَلفيَّة، الوَضعُ فِي الظِّلِّ back grounding

(انظُر: de familiarization.)

القَاعِدَةُ والبِناءُ الفَوْقيُّ base and superstructure

نشأ الخلاف حول الدعوة الماركسية إلى اعتبار أن الاقتصاد أو البنية الاقتصادية للمجتمع هي الأساس الحقيقي له، وأن القانون والسياسة (اللذَين ذكرهما ماركس) يمثِّلان البنية الفوقية إلى جانب الجوانب الفكرية والثقافية الأخرى. وهي الدعوى التي دفعت النقاد الماركسيين إلى القول بأن فهم الأدب، باعتباره بناءً فوقيًّا، يتطلَّب فهم الأساس؛ أي البنية الاقتصادية. وإيجلتون Terry Eagleton يقول إن النقد الماركسي موجَّه إلى فهم العقائد التي تنتمي إلى الأبنية الفوقية. ولكن بعض المحدثين يقولون إن الأدب ينمِّي الخيال والوعي، ومن ثم يرفع من شأن عنصر إنتاجي أساسي وهو الإنسان؛ ومن ثم فهو ينتمي إلى القاعدة لا إلى البنية الفوقية. وهكذا ابتدع ريتشارد هارلاند مصطلح البنيوية الفوقية superstructuralism ليشير إلى اختلاف النظرة إلى الأدب.

العَيْشُ فِي زَمَنٍ مُتَأَخِّر، التَّأَخُّر belatedness

(انظُر: revisionism.)

الثُّنَائيُّ؛ الثُّنَائيَّة، التَّحليلُ الثُّنَائيُّ binary; binarism

الجِسْم body

أصبح الجسم مصطلحًا أدبيًّا بسبب جهود علماء التحليل النفسي وعلماء النفس في إقامة الروابط بين الاتجاهات النفسية والجسدية.

(مَنْظور) مِن القاعِدَةِ إلى القِمَّةِ bottom-up (perspective)

(انظُر: solution from above and from below.)

البَنَّاءُ البُدائي bricoleur

يرجع إبراز هذا المصطلح إلى كلود ليفي-شتراوس الذي وضعه للتمييز بين عمل البَناء الحديث الذي يقيم الأبنية على أسس هندسية متماسكة تستخدم أدوات بناء موحَّدة، وبين البَناء البدائي الذي كان يستخدم أي مواد متاحة، ووفقًا لأعراف المجتمع وثقافته، ثم التقط التعبير دريدا (في كتابه «الكتابة والاختلاف»، ١٩٧٨م) ليقوِّض فكرة التضاد بين المهندس والبَناء البدائي قائلًا إنه إذا كان المقصود بعمل البَناء البدائي هو ضرورة استعارة مفاهيمنا من «نص من نصوص تراث متماسك أو متداعٍ إلى حد ما، فينبغي أن نقول من ثم إن كل كلام هو بناء بدائي» (صفحة ٢٨٥).

الانكِسَار، لحَظاتُ الفَصْمِ أو الانفِصَامِ، لحَظَاتُ القَطْع brisure

(انظُر: hinge.)

C

شَخْصيَّةٌ مُلْغاة، شَخصيَّةٌ مُهَمَّشة cancelled character

الأدَبُ المُعْتَمَد، الرَّسْمِيُّ، المتَّفَقُ علَيه canon

الأصل هو الاستعمال الديني للتفرقة بين أسفار الكتاب المقدس المعتمدة في الكنيسة وغير المعتمدة أو المشكوك في نسبتها apochryphal، ثم امتدَّ الاستعمال إلى الأدب ليعني: (١) الأعمال التي تصح نسبتها إلى مؤلفين معروفين، و(٢) قائمة من الأعمال الأدبية التي تتميَّز بجودتها وأهميتها. ولكن عندما بدأ النقاد يقولون بوجود أكثر من لون واحد من الأدب المعتمد، شعر الجميع بوجوب إعادة النظر في أسس الاعتماد، فأصحاب النقد النسائي يتحدَّثون عن الأدب المعتمد البديل alternative. وعندما قال ميخائيل باختين إن جميع ألوان الأدب «تتحوَّل إلى أدب معتمد» كان يرمي إلى إبراز عنصر العرف الاجتماعي والتحوُّل في قوانين الاعتماد. وفي مقابل تزمُّت ف. ر. ليفيز F. R. Leavis في قصر الأدب المعتمد على نماذج محدودة، برز من يدَّعون إلى الاعتراف بوجود أدب شبه أدبي paraliterature؛ أي غير معتمد، رغم كونه أدبًا.

(صورَةُ) المُؤَلِّف المُحْتَرِف career author

(انظُر: author.)

كَرْنِفال، مِهْرَجَانٌ شَعْبِيٌّ، احْتِفَالٌ طَقْسِيٌّ carnival

باختين هو صاحب الفضل في تنبيه النقاد إلى أهمية الاحتفالات الشعبية باعتبارها ظواهر تقع في وسط الطريق بين الفن والحياة، وقد اشتقَّ منها مصطلحًا جديدًا هو العنصر الكرنفالي أو الاحتفالي والصفة منه هي carnivalesque؛ أي الاحتفالية، وطبَّق ذلك على دراسته لروايات دستويفسكي محدِّدًا ثلاثة ملامح مميَّزة لها هي:

(١) إن الحاضر الحي هو نقطة انطلاقها إلى فهم وتقييم وتشكيل الواقع.
(٢) إنها لا تعتمد على الأساطير بل على التجربة والخبرة والابتكار الحر والإبداع.
(٣) إنها تتعمَّد تعدُّد الأساليب وتعدُّد الأصوات.

وهو يقول إن الاحتفالية تتيح «للجوانب الكامنة للطبيعة البشرية أن تفصح وتعبِّر عن نفسها» (الخيال الحواري *Dialogic Imagination*، ص ١٩٨٤م، ص١٢٣)؛ وذلك بسبب اتجاهها إلى الخروج عن الأنماط السائدة؛ أي إلى الشذوذ eccentricity.

أَحْدَاثٌ غَيرُ أَسَاسِيَّة (لِلرِّوايَة) catalyses

(انظُر: event.)

مَرْكَز centre

يستخدم دريدا هذا المصطلح للدلالة على ما يُعتقد أنه سبب فساد الفكر الفلسفي والنقدي الغربي منذ نشأته وحتى الآن، وهو تقيُّده بمركز يدور حوله، وهو أحيانًا يشير إليه باسم الأصل origin أو النهاية end أو arche؛ أي الأزل، أو telos؛ أي الغاية، وهو يحاول تحرير اللغة والكتابة من ذلك كله.

الحَرَكَة مِنَ الوَسَطِ إلى الخارِج؛ الحَرَكَةُ من الخارِج إلى الوَسَط centrifugal; centripetal

يفرِّق باختين بين نوعَين من الحركة في الرواية، من المركز؛ أي الوسط نحو الأطراف أو العكس؛ ولذلك فترجمة الكلمة بالوسط أفضل من ترجمتها بالمركز.

شَخْصِيَّة character

الاتجاه الحديث هو عدم اعتبار الشخصيات الأدبية أشخاصًا real people.

نِطَاقُ أو مِنْطَقَةُ الشَّخْصِيَّة character zone

باختين هو صاحب هذا المصطلح، وهو يحدِّده استنادًا إلى تحليل مصادر تصوير الشخصية التي تحدِّد نطاقها، ولا تقتصر على كلامها أو وصف الكاتب لها، بل على شتى الأقوال غير المباشرة التي تصب فيها.

القِصَّة داخلَ القِصَّة Chinese box narrative

(انظُر: frame.)

انحِرَافُ التَّسَلْسُلِ الزَّمَني chronological deviation

(انظُر: anachrony.)

المَلَامِحُ الزَّمَنِيَّةُ والمَكانِيَّةُ الخاصَّةُ بِكُلِّ نَوْع أدَبِيٍّ، الزَّمكانِيَّة chronotope

هذا مصطلح أشاعه باختين، وقد استعار الكلمة من علم الأحياء الرياضي وطبَّقها على الأعمال الأدبية (١٩٨١م، ص١٣٤).

الدَّورَة، التَّوْزيع، التَّعْميم circulation

وهو مصطلح أشاعه ستيفن جرينبلاط للإشارة إلى دورة وانتشار الأعمال الفنية والمعاني العقائدية من ثقافة إلى ثقافة، وما يصاحب ذلك من تحوُّلات فيها transformations.

الكَسْر، القَطْع cleavage

(انظُر: hinge.)

سُوءُ التَّفْسِير، خطَأُ القِراءَة clinamen

(انظُر: revsionism.)

نُصوصٌ مُغْلَقَة closed texts

(انظُر: open and closed texts.)

الإغْلاق، الإقْفال، النِّهايَة closure

جميع الأعمال الأدبية تصل إلى نهاية من لون ما ولكن النهاية ليست دائمًا بمثابة إغلاق للعمل؛ ففي الأعمال الحداثية توجد نهايات مفتوحة open-ended وقد يشير ذلك إلى بعض القضايا الجمالية والعقائدية ولا يقتصر على القصة والحبكة. ومن المصطلحات الجديدة الإغلاق المتناغم consonant closure والإغلاق المتنافر dissonant؛ فالأول يتفق مع ما سبق ويؤكِّده، والثاني يزعزعه ويقوِّضه.

الشَّفْرَة Code

دخل استعمال الشفرة وشاع (عن طريق اللغويات والسيميوطيقا) في النقد الأدبي. ويميِّز بارت بين خمسة أنواع من الشفرات، هي شفرة بناء الحبكة proairetic code، وهي تساعد القارئ في بناء حبكة plot العمل الأدبي، ثم شفرة التفسير hermeneutic code، وهي تتعلَّق بتفسير العمل خصوصًا ما يتعلَّق بالحبكة، ثم شفرة الشخصيات semic code، وهي تتعلَّق بجوانب النص التي تعين القارئ على إدراك الشخصيات، ثم الشفرة الرمزية symbolic code، وهي تساعد القارئ على إدراك المعاني الرمزية، ثم شفرة الإحالة referential code، وهي تتضمَّن إشارات النص إلى الظواهر الثقافية (انظر كتاب *S/Z* طبعة عام ١٩٩٠م ترجمة ميلر، أول طبعة فرنسية عام ١٩٧٣م). وأهم من طبَّق هذه الشفرات روبرت شولز Robert Scholes في كتابه «السيميوطيقا والتفسير» *Semiotics and Interpretation* (١٩٨٢م) عند تحليله لقصة «إيفلين» من تأليف جيمس جويس.

وقد نشأ خلاف حول مدى إمكان الاستفادة من هذه المصطلحات بسبب الخلاف حول مدى الأصالة أو درجة الإبداع في عملية التفسير؛ لأن اكتشاف الشفرات ليس معناه تفسيرها بصورة موحَّدة ومتسقة (ومن هنا جاءت معارضة جوناثان كالر في كتابه عن البنيوية — ١٩٧٥م — لنظرية الشفرات).

وأتى أومبرتو إيكو بمصطلح جديد هو overcoding، ومعناه عملية «توصيل التوصيل» أو «الميتاتوصيل»؛ أي كيف يشير الكاتب عن طريق الشفرة إلى القواعد التي تحكم عملية توصيل ما يريد توصيله إلى القارئ. فإذا بدأ بقوله «حدث ذات يوم» أو «كان يا ما كان» فإنه يريد أن يقول ما يلي:

(١) إن الأحداث المروية تقع في زمن لا تاريخي وغير محدَّد.
(٢) إنها ليست حقيقية.
(٣) إن المتحدِّث يريد أن يقص قصةً خيالية («دور القارئ» *The Role of the Reader*، ١٩٨٠م، صفحة ١٩). وقد ابتدع إيان واط Ian Watt في كتابه عن كونراد (١٩٨٠م) تعبير تأخير تفسير الشفرات delayed decoding أو تأخير تفسيرها عمدًا، مثلما يحدث حين يؤخِّر مارلو راوية قصة «قلب الظلام» تفسير ما كان يراه من سقوط عِصي صغيرة على ظهر السفينة، ولا نعلم أنها سهام وأن السفينة تتعرَّض للهجوم إلا فيما بعد.

تَلوينُ السَّردِ coloured narrative

(انظُر: free indirect discourse.)

التَّعبيرُ الالتزَاميُّ، الالتِزام commissive

(انظُر: speech act theory.)

اختبارُ الإبْدال commutation test

أي اختبار الأسلوب المستخدم عن طريق استبدال أسلوب آخر به لمعرفة مدى ملاءمته ومدى نجاح الأسلوب القائم؛ مثل تغيير وجهة النظر في الرواية أو تصوُّر تحويل الكلام إلى شخصية أخرى، وما إلى ذلك.

القُدْرَة والأداء competence and performance

التفرقة التي وضعها نعوم تشومسكي بين طاقة ابن اللغة على إدراك البناء الصحيح للعبارة والإتيان به، وبين قدرته الفعلية (الأداء) على توليد مثل هذه العبارات الصحيحة، ومن ثم انتقل المصطلحان إلى النقد الأدبي، ولكن القدرة أصبحت لا تعني توليد شيء، بل قراءة الأعمال الأدبية أو تلَقيها reading or reception. ولا يوجد في النقد الأدبي مقابل لِمَا يقول تشومسكي بأنه الطاقة الفطرية على اكتساب اللغة language acquisition device؛ فالثقافة تحل محلها في الأدب، وإلى جانب ذلك لا يمكننا افتراض وجود القدرة الأدبية في الجميع (انظُر: langue and parole).

نُزوعي conative

(انظُر: functions of language.)

التَّجْسِيد concretization

الصفة concrete بمعنى مجسَّد أو مجسَّم يرجع شيوعها إلى ليفيز F. R. Leavis الذي التقط الخيط من مدرسة التصويريين imagists لكي يدعو إلى أن تكون الصور الشعرية «حسيةً» لا «فكرية»، ومن ثم «مجسَّدةً» لا «مجرَّدة».

أمَّا الفعل to concretize فلم يدخل الإنجليزية إلا عن طريق كتاب رومان إنجاردن Roman Ingarden وعنوانه *Das Literarische Kunstwerk*؛ أي «العمل الفني الأدبي» عام ١٩٧٣م، وأصبح ذا معنًى يختلف عن المعنى الذي ارتبط بالصفة؛ إذ يتعلَّق بموقف القارئ من العمل؛ فالذي يتولَّى التجسيد هنا هو القارئ لا الكاتب! فهو يقول إن عملية التجسيد تجري في ذهن القارئ الذي يستكمل أوجه «النقص» فيه؛ ولذلك فالعمل الفني في صلبه متعدِّد الأضلاع؛ أي heteronomous، وهو يجمع بين استقلاله بذاته autonomous وبين وجوده في وعي القارئ (بريان ماكهيل: «رواية ما بعد الحداثة»، ١٩٨٧م ص٣٠ Brian McHale: *Postmodernist Fiction*)، والمعروف أن فيليكس فوديشكا (مدرسة براغ) قد طوَّر هذا المفهوم الذي أدخله إنجاردن إلى النقد الأدبي بالألمانية عام ١٩٣١م.

التَّكْثيفُ والإحْلالُ أو الإزاحَة condensation and displacement

المصطلحان مأخوذان من مفهوم فرويد للأحلام وتفسيره لرمزية الحلم؛ إذ يقول: «إن الإحلال أو الإزاحة والتكثيف في الأحلام هما العاملان اللذان يتحكَّمان في الشكل الذي يكتسبه كل حلم.» وقد طبَّق بعض النقاد المحدثين هذَين العاملَين على الصور الشعرية.

لحْظَة، نُقْطَةُ التِقاءٍ زَمَنِيَّة conjuncture

ترجع نشأة المصطلح إلى تفضيل بعض الماركسيين له بسبب إيحائه بلحظة التقاء القوى السياسية والاجتماعية في نقطة محدَّدة.

ظِلالُ المعَاني والمعاني المُحَدَّدَة connotation and denotation

الفعل to denote يعني الإشارة إلى شيء محدَّد، ولكن الإشارة نفسها قد تتضمَّن الإيحاء بدلالات أخرى هامشية، جرى العرف على تسميتها بظلال المعاني shades of meaning. ولكن النقاد المحدثين يقيمون الآن علاقةً بين المعنى المحدَّد والاستعارة؛ لأن كلًّا من المصطلحَين يعتمدان على العرف، وبين ظلال المعاني والكناية؛ لأن كلًّا من المصطلحَين يتضمَّنان علاقات تماس أو تلامس contiguity. ولكن الفروق بين المعنى المحدَّد والاستعارة تظل قائمة؛ لأن الفعل to denote لا يتضمَّن الدافع motivation في جميع الأحوال، على حين تستند الاستعارة في العادة إلى علاقات ذات دوافع motivated، وعلى أوجه شبه تُعتبر خارجةً على نظام المعنى العرفي. وليست المعاني المحدَّدة وظلال المعاني مقصورةً على العلامات اللغوية؛ أي الألفاظ، فبعض الصور قد يكون لها معنًى محدَّد (الهلال الذي يشير إلى المستشفى مثلًا) ولها ظلالات معانٍ أيضًا.

النِّهَايَة، الإغْلَاقُ المُتَنَاغِم consonant closure

(انظُر: closure.)

السَّرْدُ النَّفسيُّ المتناغِمُ consonant psycho-narration

(انظُر: free indirect discourse.)

الأَسْلُوبُ الخَبريُّ constatives

أي الذي يحتمل الصدق أو الكذب.
(انظُر: speech act theory.)

الصِّلة، الاتِّصالُ contact

الاحْتواء، المنْعُ مِن الانتِشَار، التَّقْييدُ في الحُدودِ القَدِيمَة containment

(انظُر: incorporation.)

السِّيَاق context

(انظُر: functions of language.)

التَّلامُس، التمَاس، الالتِصَاق contiguity

أشاع المصطلح ما ذكره فرويد عن الإبدال (أو الإزاحة) displacement؛ أي الاتجاه إلى إبدال شيء بشيء إذا كان لصيقًا به أو متلامسًا معه؛ أي مرتبطًا به. وفرويد يقول إن العقل الواعي عندما يفرض الرقابة على شيء ما يُضطر الإنسان إلى استبدال ما هو مقبول بما فُرضت عليه الرقابة. وهذا ما طوَّره النقاد الذين طبَّقوا هذا المفهوم على الكناية.

العُرْف Convention

يقول جوناثان كالر Jonathan Culler: «وهكذا فإن البنيوية تقوم على أساس ... إدراكنا أن معنى أفعال الإنسان وإنتاجه يتوقَّف على وجود نسق أو نظام system تستند إليه من التمييز بين الاختلافات، والأعراف؛ فبدون ذلك الأساس يتعذَّر وجود المعنى» (١٩٧٥م، ص٤).

فإذا كانت العلامة تستمد قوتها من نظام العرف قيل إن لها دافعًا، والعلامة المستقلة عن أي أعراف مقبولة أو متفق عليها توصف بأنها تفتقر إلى الدافع. وتحديد

العرف بأنه «مقبول» أو «متفق عليه» تحديد مبهم؛ فقد تكون الأعراف مصطنعةً artificial؛ أي أن يكون قد سبق التخطيط لها ثم اتفق عليها والتزم المجتمع بها واعيًا، وقد تكون طبيعية natural؛ أي غير مخطَّط لها، مثل بعض المهام اللازمة للتواصل اللغوي العادي.

المَذْهبُ القَائِم على العُرْف، العُرْفِيَّة conventionalism

تُهاجم تيري لافل Terry Lovell في كتابها «صور الواقع» *Pictures of Reality* (١٩٨٠م) الاستناد إلى العرف بسبب اعتماده على نظريات قد لا تكون صحيحة، وذهبت إلى أن مذهب العرفية يعني التقليدية، ومن ثم فهو يحول دون تقدُّم الفكر والمجتمع.

مبادئ المحادثة، المعاني المُضْمَرة في المُحَادَثَة، الإِضْمارُ الحِوارِيُّ conversational implicature; maxims

(انظُر: speech act theory.)

مَبدأُ التَّعَاوُن cooperative principle

ثَوْرَة كُوبرنِيكُوس Copernican revolution

هذه من الاستعارات التي كثيرًا ما يلجأ إليها أرباب النظريات الحديثة؛ لأنها تعني مجموعةً ممَّا يسمَّى بعمليات قهر المركزية؛ أي الابتعاد عن تصوُّر الشخصية الإنسانية باعتبارها مركز الوجود، مثلما كان الفلكيون يعتقدون قبل كوبرنيكوس أن الأرض هي مركز الكون. وأهمية ذلك لدارسي الأدب ترجع إلى ما تشير إليه بلسي Belsey من أن حقبة «ميتافيزيقا الحضور قد حُكم عليها بالانتهاء، وكل ما يتصل بها من مناهج التحليل والشرح والتحليل التي ترتكز على مركز centre واحد لا يرقى إليه الشك سابق لكوبيرنيكوس» (١٩٨٠م، ص٣٧)، خصوصًا ابتعاد النص عن كونه المصدر والمركز الذي ينبع منه معناه (كاثرين بلسي: «الممارسة النقدية» Catherine Belsey: *Critical Practice*).

الحَبْكَةُ الخَفِيَّةُ covert plot

(انظُر: story and plot.)

الكراتيلِيَّة، العَلاقَةُ الوُجودِيَّة بين اللَّفظِ والمَعنى cratylism

الأزْمَة، نُقْطَةُ التَّحَوُّل crisis

نُقَّادُ مَدْرَسَةِ الوَعْي critics of consciousness

(انظُر: phenomenology.)

سُوءُ التَّفَاهُم (في الحِوار)، تضَارُبُ المَقَاصِدِ (في الحِوار) crosstalk

الشَّفْرَةُ الثَّقَافِيَّة cultural code

(انظُر: code.)

المادِّيَّةُ الثَّقَافِيَّة، درَاسَةُ الشِّعْرِ مِن الزَّاويَةِ الثَّقَافِيَّة
cultural materialism; cultural poetics

الثَّقَافَة culture

يحدِّد رايموند وليامز Raymond Williams ثلاثة معانٍ حديثةً تُستخدم فيها الكلمة حاليًّا، وهي وثيقة الصلة بعضها بالبعض:

(١) «عملية تنمية عامة، فكرية وروحية وجمالية.» (٢) أسلوب حياة معين، لشعب أو لحقبة أو لجماعة بشرية. (٣) أعمال وممارسات النشاط الفكري لا سيما النشاط الفني (١٩٧٦م، ص٨٠ Keywords؛ أي كلمات أساسية). وقد لجأ إلى هذا المصطلح بعض المحدثين الذين يريدون دراسة الأدب في سياقة الاجتماعي التاريخي دون استخدام مصطلحات توحي بالماركسية في المنهج أو إطار التحليل. كما تمكَّن أصحاب النقد النسائي من استخدام المصطلح في تفسير الفروق القائمة بين الجنسَين، بدلًا من الأسس البيولوجية. أمَّا مصطلح الثقافة الشعبية popular فيشير إلى ثقافة في المرتبة الثانية من

حيث هيمنة الممارسين لها في مجتمع معين، أمَّا إنها ثقافة من الشعب فلا خلاف عليه (وفي هذا المعنى يتفق المصطلح مع دلالة الفولكلور folk culture)، وأمَّا إنها موجَّهة إلى الشعب فهي مسألة خلافية.

استرْجَاعُ cutback

(انظُر: analepsis.)

D

الحَلُّ المَبْنِيُّ على المُعْطَيات data-driven

(انظُر: solution from above and from below.)

مَوْتُ المُؤَلِّف death of the author

(انظُر: author.)

إعْلانات declarations

(انظُر: speech act theory.)

حَلُّ الشَّفْرَة decoding

(انظُر: code.)

التَّفْكِيكِيَّة، التَّقْويضِيَّة deconstruction

أهم عنصر من عناصر ما بعد البنيوية، إن لم تكن مرادفًا كاملًا لِمَا بعد البنيوية، ولا تزال فائدة هذه الفلسفة التي أرساها دريدا لنُقاد الأدب ودارسيه موضع خلاف كبير، وإن كانت أهم عناصرها ذات فائدة مثل: اعتبار كل قراءة للنص بمثابة تفسير

جديد له، واستحالة الوصول إلى معنًى نهائي وكامل لأي نص، والتحرُّر من اعتبار النص كائنًا مغلقًا ومستقلًّا بعالمه. أمَّا المصطلحات التي وضعها دريدا فيُرجع إليها في أماكنها مثل؛ الإحالة إلى مركز أو حضور خارجي، أو المدلول المتعالي، أو الاختلاف والإرجاء، أو الانتشار، أو الإحالة اللفظية: logocentrism, centre, presence, transcendental signifier, differance, dissemination, phonocentrism.

التَّغْريب، نَزْعُ الأُلْفَة، كَسْرُ التَّعَوُّد defamiliarization

(انظُر: Prague School.)

التَّفْسِيرُ الظَّاهِر، التَّفْسيرُ القَريبُ default interpretation

يقول جيفري ليتش إنه يعني: «التفسير الأولي وأرجح التفاسير «التي يمكن قبولها» في غياب in default أي أدلة تثبت العكس» (١٩٨٣م، ص٤٢).

(انظُر: *Principles of Pragmatics*.)

الدَّلالَة المُرْجَأة أوِ المُؤَجَّلَة deferred/postponed significance

يطلق عليها بارت أيضًا مصطلح اللغز enigma، ويعني به أي عنصر من عناصر القصة لا تتضح دلالته إلا فيما بعد.

تَحْويلُ الصُّورَة، تَغْييرُ الشَّكْل deformation

لا تعني هذه الكلمة ما تعنيه خارج النقد الأدبي؛ أي التشويه؛ بل تحمل معنًى في كتابات رومان جاكوبسون يقترب بها كثيرًا من التغريب defamiliarization.

دَرَجَةُ الصِّفْر (للكتابة) degree zero

(انظُر: écriture.)

تَحْديدُ الزَّمَنِ أو المَكَان deixis

الصفة deictic تستخدم اسمًا أيضًا، وعناصرها هي deictics، وهي عدد من الألفاظ والعبارات التي تحدِّد مكان الحدث أو زمنه في الرواية.

تَأْخيرُ فَكِّ الشَّفْرَة، تَأخِيرُ حَلِّ الشَّفْرَة delayed decoding

(انظُر: code.)

التَّغْرِيب، نَزْعُ المَظْهَرِ الطَّبيعيِّ denaturalization

(انظُر: defamiliarization.)

الدَّلَالَةُ عَلى مَعْنًى مُحَدَّد denotation)

(انظُر: connotation and denotation)

الرَّغْبَة، يَرْغَبُ desire

هذا من أعقد المفاهيم التي تشيع في النظرية الحديثة، أو مجموعة النظريات التي تحاول هدم اعتبار الذات مركزًا أو محورًا للوعي، ناهيك بالوجود! وهي تتجه جميعًا إلى اعتبار الذات موقعًا؛ أي مكانًا site للدوافع والرغبات لا مصدرًا أو أصلًا يتحكَّم فيها، ولا تقول بالحضور بمعنى الوجود. وفيما يلي ملخَّص لرأي لاكان Lacan الذي يقول إن الذات subject تنقسم إلى عقل واعٍ يمكن استعادة محتوياته بسهولة ويسر، ومجموعة لا يعيها هذا العقل من الدوافع والقوى (Trieb)، وإن هذه الذات تعرف أن ما تعرفه محدود، وإن رغبتها في الاتصال بالغير أو بالآخر the other تمثِّل جزءًا لا يتجزَّأ من كل ذات (مختارات من كتابات لاكان، ١٩٧٧م، الصفحات ٢٩٢–٣٢٥) J. Lacan: *Écrits: A Selection,* tr. A. Sheridan.

وقد تلقَّف النقد النسائي موضوع الرغبة ليؤكِّد أن الرغبة ليست دافعًا أصيلًا في الإنسان، أزليًّا أو فطريًّا، بل هو ظاهرة اجتماعية، ويتوقَّف على ظروف وملابسات متغيِّرة.

وأهم الأصوات في هذا الصدد هو صوت كاثرين ماكينون:

Catharine Mackinnon, “Feminism, Marxism, Method and the State: An Agenda for Theory,” in *Feminist Theory: A Critique of Ideology,* 1984.

التي تهاجم سارتر وغيره، وتؤكِّد أن مفهوم الرغبة يتضمَّن تحويل المرغوب فيه إلى شيء، وذلك حسبما تقول هو أول خطوة في «العملية الأولية لإخضاع المرأة» (ص٢٧).

المُرْسِلُ والمَانِحُ destinataire, destinateur

(انظُر: actor.)

الغيابُ المتَحَكِّمُ determinate absence

(انظُر: absence.)

الانحِراف، الخُروج deviation

تزداد أهمية هذا المصطلح بسبب ازدياد أهمية الإشارة إلى الأعراف والتقاليد الأدبية.

وَسيلَة، حيلَة، أداة device

(انظُر: function.)

الزَّمَنِيُّ والآنِي، التَّاريخيُّ والرَّاهن، دِراسَةُ التَّطَوُّر ودِرَاسَةُ الحالَةِ الحاضرة، عَبْرَ الزَّمَنِيَّةِ والتَّزَامُنِيَّة diachronic and synchronic

تأثُّر النقد الأدبي بدعوة سوسير إلى دراسة اللغة باعتبارها مظهرًا ثابتًا في الزمان (والمكان)، فدعا جاكوبسون أول الأمر إلى إجراء هذه الدراسة بدلًا من تاريخ الأدب، وتلاه جينيت بتفسير ذلك قائلًا إن الدراسة التاريخية لن يكون لها معنًى حتى تتم دراسة الظواهر الأدبية الآنية، وإعداد جداول آنية متتابعة تعطي القراءة الزمنية معناها. ولكن النقاد الآخرين يثيرون الشكوك في إمكان إعداد «جداول» بالظواهر الأدبية المشار إليها.

عَلَامَةٌ مُمَيَّزة، عَلَاقَةُ تَمْيِيز، اخْتِلاف، مُمَيِّز، تَمْيِيز diacritical

لَهْجَة dialect

(انظُر: idiolect.)

عِلْمُ الجَدَل، الجَدَلِيَّة، الجَدَلِيَّات dialectics

الأصل هو المعنى اليوناني المألوف للجدل أو التحاور، والمعنى الحديث هو: (١) النظرة الفلسفية التي تقول بوجود علاقات متحرِّكة متغيِّرة بين جميع الأشياء وأن بداخلها ضروبًا من التوتُّر والتناقض، أو (٢) نهج لبحث الواقع من خلال التأكيد على الروابط الديناميكية التي تشد جميع الأشياء بعضها إلى بعض، وكذلك توتُّراتها وتناقضاتها الداخلية.

حِوَارِي، جَدَلِي، تَفَاعُلِي dialogic

هذا المصطلح يدين بإشاعته — هو ومشتقاته (dialogue حوار، dialogism مذهب الحوار/الحواري/الحوارية، وdialogical حواري/جدلي) — إلى كتابات ميخائيل باختين التي تُرجمت إلى لغات أوربا الغربية في السبعينيات والثمانينيات. والجدير بالذكر أن باختين كان لا يزال يكتب عندما وافته المنية عام ١٩٧٥م. وقيل إنه نشر بعض كتاباته بأسماء أصدقائه مثل فولوشينوف Volosinov ومدفييديف Medvedev.

على أي حال، يقول فولوشينوف في كتابه «الماركسية وفلسفة اللغة» (١٩٨٦م) إن التفاعل اللفظي verbal interaction هو الحقيقة الأساسية للغة، ويؤدِّي هذا العامل إلى توليد توتُّرات داخلية ومظاهر تعاون وتفاوض حتى في الحديث الذي لا ينتمي شكلًا إلى الحوار أو المحادثة. وعلى الرغم من أن تطوُّر التداولية pragmatics في اللغة والأدب قد أثبت ذلك دون أدنى شك، فإن ما كان يقول به باختين يؤكِّد نظريًّا هذه الحقيقة الواقعية؛ فعلى مستوى الألفاظ يقول باختين إن الألفاظ ليست محايدة، وكلها مستعَمل من قبل، وإن من يستخدمها يستعيرها بما عَلِق بها من آثار أصحابها السابقين. وهكذا فهو يتحاور مع صاحبه ومع آثاره، ويحاور الكلمات نفسها ليخرج معناه الجديد، وكل ذلك له علاقة بالتناص (انظر كل باب منهما للمزيد من التفاصيل). وعلى عكس الحوار

يوجد الحديث المنفرد monologue، أمَّا تعبير polyglossia فيعني به باختين تعدُّد اللغات القومية في ثقافة واحدة، وعكسها monoglossia؛ أي اقتصار الثقافة على لغة قومية واحدة.

الحَدِيثُ المُبَاشِرُ ومِنْ خِلَالِ شَخْصِيَّة diegesis and mimesis

الأصل هو جمهورية أفلاطون، والمعنى الظاهر يسير الفهم. وقد أكَّدته مونيكا فلوديرنيك Monica Fludernik في كتابها: *The Fictions of Languages and the Language of Fiction: The Linguistic Representation of Speech and Consciousness.* 1993 (ص٢٨–٣٠).

ولكن الاستعمال الحديث يربط هذَين المصطلحَين وما اتُّفق على تسميته بالتقرير في مقابل التصوير telling vs. showing. وقد استمرَّ هذا الربط منذ هنري جيمس Henry James وبيرسي لابوك Percy Lubbock حتى عصر النظرية الحديثة؛ إذ ربطا مرةً أخرى بمصطلحَين آخرَين؛ ممَّا استتبع تغيير معناهما وتوسيع نطاقه، على ما في ذلك من المتناقضات.

أمَّا المصطلحان الجديدان فهما الحبكة والقصة plot and story؛ إذ جعل النقاد يستخدمون المصطلح الأول diegesis للإشارة إلى «واقع القصة» المروية؛ والمصطلح الثاني mimesis (التمثيل أو المحاكاة) في الإشارة إلى «حياة الراوي ووعيه». أمَّا التناقض فواضح؛ فإذا كان المصطلح الأول يدل على القصة، فمصطلح extradiegetic معناه «خارج القصة»، وهكذا قد يؤدِّي إلى الإشارة إلى عملية «رواية» القصة نفسها، أو الإخبار عن أحداثها على لسان الراوي الذي لا ينتمي إلى عالمها وليس من شخصياتها؛ ممَّا يتناقض مع ما قاله أرسطو من أن ذلك حديث مباشر؛ أي diegetic!

وربما كان جينيت وريمون-كينان Rimmon-Kenan (١٩٨٣م) يعنيان أن الراوية موجود في الرواية على مستوًى مغاير للشخصيات، ويختلف عن المستوى السردي للأحداث؛ فهو بهذا extradiegetic على حين ينتمي الراوية الداخلي إلى عالم الشخصيات والأحداث، وبهذا يصبح intradiegetic. ولكن تقسيم الحديث المباشر نفسه إلى خارجي وداخلي يمثِّل مشكلةً كبرى لأنه سوف يتقاسم جزءًا من وظيفة الشخصيات.

وممَّا يزيد من الاختلاط الاصطلاحي هنا قيام جينيت باستخدام تعبير metadiegetic للإشارة إلى «عالم الرواية الثانية»، وتعبير metanarrative للإشارة إلى

«الرواية داخل الرواية». ويقول هوثورن (١٩٩٤م) إن ذلك هو السبب في عدم نجاح مصطلحات جينيت، بل وعدم استخدامها على الإطلاق على مدى السنوات الخمس عشرة الأخيرة (أي منذ طرحها)، على حين نجح تعبير ريموند-كينان وهو hypodiegetic في الإشارة إلى القصة داخل القصة intradiegetic. ولم ينجح كذلك اثنان من مصطلحات جينيت وهما homodiegelic وheterodiegetic اللذان قُصد بهما التفرقة بين نوعَين من الاسترجاع analepsis؛ الأول هو الإشارة إلى الماضي الخاص بمن نعرفه من الشخصيات أو الأحداث أو بيئتها، والثاني هو الإشارة إلى ماضي من لم نعرفهم بعد.

الاخْتِلَافُ والإِرْجَاءُ differance

مصدر المصطلح هو نظرية دريدا في كتابه «مواقف» *Positions* (١٩٨١م) التي تزعم عدم وجود أي معانٍ محدَّدة للكلمات، وأن أقصى ما نستطيع إدراكه هو الاختلاف فيما بينها وإرجاء المعنى إلى أجل غير مسمًّى. وهو يرادف بين ذلك وبين مصطلح آخر هو gram (أي الكتابة).

الاخْتِلَافُ difference

مصدر المصطلح هو مذهب سوسير القائل بأن أهم سمة لغوية هي الاختلاف الدلالي، وهو يجعل ذلك ينسحب على الاختلاف النحوي والنظام الصوتي كذلك. وهذا هو الأصل الذي بنى عليه دريدا مفهوم الاختلاف لديه، وبنى عليه جون إليس Ellis (١٩٩٣م) معارضته الشديدة لدريدا ولتشومسكي، ودفاعه عن ضرورة ربط علم دلالة الألفاظ بالنحو.

التَّوَاصُلُ الرَّقْمِيُّ والجُوَّانِّي (أو الرُّوحي) digital and analogic communication

الأصل هنا هو الفارق بين نظام عمل الجهاز العصبي المركزي الذي يحلِّل المعلومات الداخلة إلى الذهن إلى أرقام ثنائية ذات احتمالات تركيبية كثيرة فيما بينها، ونظام إفراز السوائل في مجرى الدم بكميات منفصلة، يحدِّد مقدارها التأثير في حالة الإنسان النفسية. وقد أقرَّ واتزالويك بأن النظامَين يعملان معًا، ويُكمل أحدهما الآخر، ويتوقَّف عمل كل منهما على صاحبه.

ولكن التوسُّل بالنظام الثنائي (الرقمي) في علوم اللغة الحديثة، عن طريق الاختلاف والتفاعل بين السالب والموجب، أدَّى إلى تبنِّي مدرسة البنيوية لهذا النظام، ومن ثم برزت الحاجة إلى عدم إغفال العوامل الخارجة عن الرصد الحسابي، والتي أُطلق عليها اسم التواصل الجُوَّاني أو الروحي.

تَوْجِيهات directives

(انظُر: speech act theory.)

التَّأكيدُ بِالإِنْكار disavowal

مصطلح مستقًى من علم النفس الفرويدي.

الخِطاب، الكَلام، الْحَديث discourse

الترجمة الشائعة هي الخطاب، ومعناه اللغة المستخدمة (أو استخدام اللغة) language in use لا اللغة باعتبارها نظامًا مجرَّدًا. ولكن ثمة ضروبًا منوَّعة من الدلالات لهذا المصطلح حتى في نطاق علوم اللغة، فيقول مايكل ستابز Stubbs في كتابه «تحليل الخطاب» (١٩٨٣م) تعليقًا على استخدام مصطلحَي النص والخطاب text and discourse إن ذلك كثيرًا ما يتسم بالغموض ويبعث على البلبلة. وهو يقول إن الخطاب كثيرًا ما يوحي بأنه أطول وبأنه قد يتضمَّن أو لا يتضمَّن التفاعل (ص٩).

وهكذا فبعض اللغويين يعتبرون أن الكلام الذي يقال في حلقة دراسية seminar يمثِّل كله خطابًا، بمعنى عملية تبادل للأفكار تكتسي ثوبًا لفظيًّا، على حين يعتبر آخرون أن بيانًا واحدًا في الحلقة يعتبر خطابًا، طال أو قصر. كما يختلف اللغويون في إمكان «جمع» الخطاب؛ فبعضهم يقول إنه يُجمع (خطابات)، والبعض الآخر يقول إنه لا يجمع وغير قابل للعد والإحصاء، ويذهب فريق ثالث إلى إمكان جمعه في أحوال معينة. فإذا كان الخطاب «يُجمع» فسوف تكون المشكلة التالية هي البت فيما يشكِّل حدود تعريف الخطاب الواحد، ويقول ستابز إن وحدة خطاب محدَّد يمكن تعريفها من حيث البناء أو الدلالة أو الوظيفة (ص٥).

أمَّا جيرالد برنس فيقول في كتابه «معجم علم السرد» (١٩٨٨م) إن للخطاب معنيَين منفصلَين في إطار نظرية السرد؛ الأول هو المستوى التعبيري للرواية لا مستوى المضمون؛ أي عملية السرد لا موضوعه. والثاني يتضمَّن التمييز بين الخطاب والقصة story (وبنفنيست Benveniste يستخدم الخطاب وhistoire في كتابه بالفرنسية)؛ لأن الخطاب كما يقول ستابز يوحي بعلاقة بين «حالة أو حادثة وبين الموقف situation الذي يوحي فيه لغويًّا بهذه الحالة state أو الحادثة event» (ص٢١). أي إن التعريف هنا يستند إلى التفرقة بين الخبر والإخبار به، أو بين الواقعة والإبلاغ عنها، ممَّا يماثل الفرق بين énanciation وénoncé.

ويفضِّل بعض كُتَّاب الإنجليزية الاحتفاظ بالصورة الفرنسية للكلمة (أي دون حرف الـ e الأخير) عند استخدام الخطاب بالمعنى الذي استخدمه فيه بنفنيست).

وأمَّا فوكوه فيقول إن الخطاب يمثِّل «مجموعةً كبيرة من الأقوال أو العبارات» («أثرية المعرفة»، ١٩٧٢م، ص٣٧)، ويعني بها «مساحات لغويةً تحكمها قواعد»، وهي القواعد التي تخضع لِمَا يسمِّيه فوكوه بـ «الاحتمالات الاستراتيجية». ومن ثم فإن فوكوه يقول إنه في لحظة معينة من تاريخ فرنسا مثلًا سيكون هناك خطاب معين (أي لغة معينة) للطب، ويعني بها هنا مجموعةً من القواعد والأعراف والنظم (نظم التوسط mediation) التي تحكم أسلوب الحديث عن المرض والعلاج، ومتى يكون ذلك وأين وعلى أيدي من. ولكن المشكلة لا تزال قائمة، وهي كيف نضع حدود خطاب معين؟

ويرجع أحد جوانب المشكلة إلى استخدام فوكوه لتعبير discursive formation بطريقة توحي بأنه يمكن أن يعني تقريبًا ما يعنيه «الخطاب»؛ إذ إن كلمة discursive هنا تُستعمل صفةً من discourse لا بمعناها المألوف أي باعتبارها صفةً من «اللف والدوران»؛ ممَّا جعل ناقدًا آخر هو جون فراو John Frow (في كتابه «الماركسية والتاريخ الأدبي»، ١٩٨٦م) يقترح استخدام تعبير بديل عنه وهو «عالم الخطاب» universe of discourse، ويقدِّم نماذج له من أنواع الخطاب الديني والعلمي والبراجماتي والتقني اليومي والأدبي والقانوني والفلسفي والسحري، وما إلى ذلك بسبيل، ويفرِّق بين ذلك كله وبين أنواع الخطاب genres of discourse التي يعرفها، استنادًا إلى فولوشينوف بأنها «مجموعات من الملامح الشكلية والسياقية والموضوعية، ذات أبنية معيارية، أو «طرائق الحديث» في موقف من المواقف» (ص٦٧).

ويقول فوكوه، إن لكل مجتمع وسائله في «ضبط» أنواع الخطاب فيه، واختيار بعضها وتنظيمه وإعادة توزيعه، وأن الهدف من هذا «الضبط» هو تفادي «الأخطار والقوى» (١٩٨١م، ص٥٢).

وهذه الوسائل تتحكَّم فيما يُطلِق عليه فوكوه تعبير discursive practices (ممارسات الخطاب) وdiscursive strategies (استراتيجيات الخطاب) و discursive objects (أهداف الخطاب)، بحيث تتضح الملامح المنتظمة للخطاب discursive regularities في كل حالة. وتعلِّق ليندا نيد Lynda Nead على استخدام فوكوه لهذا المصطلح قائلة إنه يتسم بعدم الاتساق، ومن ثم فإن المرء لا يثق فيما يعنيه المصطلح على وجه الدقة حتى داخل كتاب واحد أو مقال واحد من مقالات فوكوه، وهي تدلِّل على ذلك بتحليل استخدامات فوكوه للمصطلح في كتاب «تاريخ النزعة الجنسية» *History of Sexuality* (١٩٨٨م، ص٤).

وإذا نظرنا إلى المعجم الصغير الملحق بكتاب باختين «الخيال الحواري» (١٩٨١م) وجدنا أن كلمة الخطاب تُستخدم ترجمةً للكلمة الروسية slovo، التي قد تعني كلمةً واحدة، أو طريقةً في استخدام الكلمات توحي بدرجة ما من السلطة (ص٤٢٧)، والمعنى هنا ليس بعيدًا عن معاني فوكوه؛ فخطاب الثقة أو حديث الثقات authoritative discourse هو اللغة ذات المزايا التي «تأتينا من خارجنا، وتفصلنا عنها مسافة، وهي محرمة، ولا تسمح بالمساس بسياق إطارها» (ص٤٢٤). أمَّا خطاب الإقناع الداخلي internally persuasive discourse فهو الخطاب الذي يستخدم نفس ألفاظنا ولا يقدِّم نفسه في صورة «الآخر»؛ أي باعتباره ممثلًا لقوة أجنبية؛ أي غريبة عنا. وأمَّا الخطاب السامي ennobled discourse فهو الذي أضفى عليه الطابع «الأدبي» وأصبح رفيعًا وليس في متناول أيدي الجميع. ويورد تودوروف Todorov في كتابه عن باختين (١٩٨٤م) مقتطفاتٍ من كتاباته تدل على الاختلافات القائمة بين شتى معاني الكلمة لديه (أو ما يقابلها بالروسية)؛ منها «الخطاب؛ أي اللغة في مجموعها المجسَّد الحي»، و«الخطاب؛ أي اللغة باعتبارها ظاهرةً مجسدة كلية»، و«الخطاب؛ أي النطق» (بالروسية) vyskazyvanie. ويُصر باختين على أن الخطاب يعني اللغة المجسَّدة الحية ذات الشمول والاكتمال في كتابه عن دستويفسكي (١٩٨٤م، ص١٨١)، ويُنكر أنها اللغة «باعتبارها موضوع دراسة علماء اللغة والتي يعرفونها من خلال عملية تجريد ضرورية ومشروعة من شتى جوانب الحياة العملية للكلمة» (نفس الصفحة).

والواضح كما يقول هوثورن (١٩٩٤م)، أن الأيديولوجيا بشتى تعريفاتها، من «الجيران الأقربين»، للخطاب طبقًا لمفهوم فوكوه وباختين. ولم ينسَ تودوروف أن يأتي بمصطلحَين جديدَين هو الآخر للحاق بأسرة الخطاب؛ هما الخطاب الأحادي التكافؤ monovalent discourse والخطاب المتعدِّد التكافؤ polyvalent discourse (انظُر: register).

مُمَارَسَةُ الخِطاب discursive practice

(انظُر: discourse.)

الإِحْلَال، الإِزاحَة displacement

يختلف استعمال هذا المصطلح عن استعمال فرويد له. انظر condensation and displacement في أنه يشير إلى تغيُّر النظرة للأدب باعتباره النشاط القادر على إحلال الإنسان في أزمنة وأمكنة مختلفة، ونزوحه عن موطنه وزمانه من خلال الخيال، ممَّا يتعارض مع مذهب قصر الأدب على تصوير الواقع.

المَعْروض، الْمُقَدَّم، الْمُبَيَّن displayed

الجِهازُ الفِكْرِي dispositif

كلمة فرنسية يستخدمها فوكوه للدلالة على جهاز الفكر سواء أعرب عنه أو لم يعرب عنه، والذي يتميَّز بالتعدُّد والتنوُّع. أحيانًا تُترجم بالجهاز apparatus وحسب.

الانْتِشار، النَّشْر، التَّنَاشُر dissemination

مصطلح مستمد من كتابات دريدا، ويعني قدرة المعاني على الانتشار إلى ما لا نهاية، وهو يختلف عن الغموض الذي تحدَّث عنه إمبسون Empson في أن الغموض محدود بمعانٍ معدودة، أمَّا الانتشار فهو بذور معانٍ تتوالد إلى الأبد.

النِّهَايَةُ المُتَنَافِرَة، الإِغْلاقُ المتنافِر dissonant closure

(انظر: closure.)

السَّرْدُ النَّفْسِيُّ المُتَنَافِرُ dissonant psycho-narration

(انظُر: free indirect discourse.)

الابتِعَاد، المَسَافة، البُعْد distance

المقصود بهذا المصطلح هو ابتعاد القارئ عن العمل الروائي، بمعنى وجود مسافة تفصله عن عالم الشخصيات والأحداث، ويستخدم الاصطلاح أيضًا في الإشارة إلى ابتعاد القصة عن السرد، زمنيًّا أو مكانيًّا أو شعوريًّا، بمعنى ابتعاد الأحداث والشخصيات عن السارد أو الراوي.

السَّائِد، المُهَيْمِن dominant

مصطلح خاص بمدرسة براغ؛ إذ يذهب يان موكاروفسكي إلى افتراض وجود عناصر مهيمنة في العمل تحدِّد بناءه الهرمي، وقد أفاض في ذلك رومان جاكوبسون، ويطبِّق باختين نفس المفهوم في تحليله لدستويفسكي. ويقول بريان ماكهيل إن المخترع الأول للمفهوم والمصطلح هو يوري تينيانوف Tynyanov وليس جاكوبسون Jakobson (١٩٨٧م، ص٨٣).

الخِطَابُ السَّائِد، الخِطَابُ المُهَيْمِن dominant discourse

(انظُر: ideology وdiscourse.)

الأيديولوجيا السَّائدة، الأيديولوجيا المُهَيْمِنَة dominant ideology

(انظُر: ideology.)

ازْدِوَاجُ المَعْنَى، المُفَارَقَة double-bind

بناء «رسالة» بحيث تتضمَّن الفكرة ونقيضها ووعي المتلقي بذلك، وقد استخدم ذلك هارولد بلوم في كتابه «قلق التأثير» للإشارة إلى علاقة التناقض بين فارس الشِّعر الشاب ephebe ومن سبقه من الشعراء؛ إذ هو يريد أن يكون مثله عن طريق الاختلاف عنه (انظُر: revisionism).

المُدَّة الزَّمَنِيَّة duration

مدة أحداث الرواية أو مدة قراءتها. ويحدِّد جيرارد جينيت أربعة أشكال رئيسية للحركة السردية؛ وهي: الحذف ellipsis، والوقفة (أو التوقُّف) pause والمشهد scene، والملخَّص summary، وكل منها له مدة زمنية مختلفة (١٩٨٠م، ص٩٤). وقد أدَّى التفاوت بين زمن أحداث الرواية والطول المخصَّص له في النص إلى معارضة مفهوم المدة الزمنية وتفضيل الاستعاضة عنه بمفهوم السرعة speed أو الإيقاع tempo.

الانْحِرافُ المُمْتَدُّ durative anachrony

(انظُر: anachrony.)

E

تَجاوُبُ الأصْداء echolalia

المقصود بالمصطلح أن ترجع إحدى العلامات اللغوية صدى علامة أخرى، ثم ترجع علامة ثالثة صداها، وهكذا دون أن يكون ثم عامل ثابت يحدِّد طبيعة رجع الصدى سوى العلاقات فيما بينها.

صِحَّةُ بيئَةِ التَّجْرِبَة، صِحَّةُ أو صَلَاحِيَّةُ ظُرُوفِ التَّجْرِبَة ecological validity

يُقصد بها صحة أو سلامة الظروف التي تجري في ظلها تجارب استجابة القارئ للنص، فإذا كانت ظروف القارئ مصطنعةً أصبحت النتيجة موضع شك.

الكِتَابَة écriture

سبب استخدام الكلمة الفرنسية في النقد الأدبي الإنجليزي هو المعنى الخاص الذي وضعه لها رولان بارت؛ إذ أنشأ مقابلةً بينها وبين الأدب littérature، وهي مقابلة تشبه المقابلة التي يُجريها بين نص القراءة السلبية الموجه للقارئ lisible (ويترجم بـ readerly) ونص القراءة الإيجابية؛ أي الذي يشارك القارئ في كتابته (writerly scriptible). وتتميَّز اللفظة الفرنسية بالإشارة إلى خصائص نحوية لأسلوب كل من اللونَين تنفرد بها اللغة الفرنسية وتساعد على التميُّز بين المفهومَين، أمَّا «درجة الصفر في الكتابة» *Writing Degree Zero* فهي «كتابة لا لون لها، تحرَّرت من كل ارتباط (أو عبودية) لحالة لغوية مقدورة سلفًا» (ص٨٢). وهي تُمثِّل محاولةً «لتجاوز الأدب بأن

يعهد الإنسان بأقداره إلى نوع من الكلام الأساسي (اللغة الأساسية) بعيدًا عن اللغات الحية وعن لغة الأدب المعتمدة» (ص٨٣).

وهذه المقتطفات المأخوذة من الترجمة الإنجليزية الصادرة عام ١٩٧٣م لكتاب بارت *Le Degré Zero de L'Écriture* لا تكفي لإيضاح مفهوم الكتابة «الصفرية» التي يعنيها بارت، فالحق أنه يعود في هذا الكتاب الذي صدر أول الأمر عام ١٩٥٣م إلى فكرة الرومانسيين الإنجليز بزعامة وردزورث الخاصة بكتابة شعر منسوج من لغة بريئة من حيل الصنعة ومظاهر الأسلوب التي اتصف بها الأدب الكلاسيكي أو الأدب الرسمي على مر التاريخ. ونحن حين نستخدم المصطلحات الجديدة نقول إنه أسلوب يتميَّز بالغياب absence؛ أي الإيحاء بعدم تدخُّل البشر في صنعه، على نحو ما ذكر ماثيو أرنولد عام ١٨٦٦م من أن يد الطبيعة هي التي كتبت شعر وردزورث.

أمَّا عند دريدا فيبدو أنه يستخدم المصطلح ليدل على معنى الكتابة الأولى archi-writing، خصوصًا في كتابه «مواقف» *Positions*. وكان المفهوم الذي يفترض الموضوعية أو «الحياد» impersonality في الأسلوب واللغة أثيرًا لدى البنيويين بسبب نزعه عامل الصياغة البشرية (الفردية غالبًا) عن النص، ولا يزال المصطلح مرتبطًا بنظرات إنكار دور المؤلف، ولا نقول موته، والإيحاء بكتابة دون كاتب، أو على الأقل بكتابة شفافة ومحايدة.

الكِتَابَةُ النِّسَائِيَّة écriture feminine

تقول إلين شووالتر Elaine Showalter في كتابها «النقد النسائي الجديد» (١٩٨٦م) إن معنى ذلك هو «نقش جسد الأنثى واختلافها على اللغة والنص» (ص٢٤٩). وهي قضية ترجع إلى كتابات فيرجينيا وولف، وبلغت ذروتها في أوائل الثمانينيات في كتابات سيكسو Cixous وغيرها، حتى صاغتها مادلين جانيون Madelaine Gagnon، مثلًا في الصورة التالية بعد إشارتها إلى أن اللغة التي تستخدمها قد صنعها الرجال، ومن ثم فهي غريبة عنها:

> «ليس علينا إلا أن نجعل الجسد يتدفَّق من الداخل. ليس علينا إلا أن نزيل، مثلما محونا من اللوح، كل ما من شأنه تعويق أشكال الكتابة الجديدة أو الإضرار بها، ونحن نستبقي كل ما هو ملائم، أو كل ما يناسبنا» (١٩٨٠م، ص١٨٠).

والمشكلة التي تثيرها أخريات هي احتمال أن يكون وعي المرأة بجسدها قد تشبَّع من قبلُ بعناصر عقائدية (أو فكرية) أجنبية، ومن ثم فالتدفُّق قد لا يكون أنثويًّا خالصًا.

الحَذْف، الفَجْوَة، الثَّغْرَة ellipsis

تُستخدم كلمة gap (الفجوة) كمترادف لهذا المصطلح، ومعناه حذف بعض المعلومات في السياق السردي. وهناك فجوات يتعذَّر تحديد مكانها، ومن ثم يُطلَق عليها اسم الفجوة الافتراضية hypothetical؛ أي التي نعرف بوجودها عن طريق الاسترجاع analepsis.

الحادِثَةُ داخِلَ الحادِثَة embedded event

(انظُر: event.)

السَّرْدُ داخِلَ السَّرْد، حِكايةٌ داخِلَ حِكاية embedded narrative

(انظُر: frame.)

الإدْراج، التَّبْطين، وَضْعُ شَيْءٍ فِي بَطْنِ شَيْءٍ embedding

يشار إلى المفهوم أيضًا باسم التعشيش analepsis؛ أي وضع الشيء في عش، ومصطلح staircasing، ومعناه الإدراج؛ مثل إدراج وحدة صغيرة في وحدة كبيرة، مثل عبارة اعتراضية في جملة، أو جملة ثانوية في جملة مركَّبة، وهكذا، وفقًا للدراسات اللغوية، بحيث تتحكَّم الوحدة الكبيرة في معنى الوحدة الصغيرة.

العاطِفِي emotive

(انظُر: functions of language.)

إمبيريقي عَمَلِي، تَطْبِيقِي، وَاقِعِي، تَجْرِيبِي empirical, empiricism

(انظُر solution from above and from below.)

القارِئُ الإمْبيريقي empirical reader

(انظُر: readers and reading.)

خُرافَةُ الإمْبيريقا empiricist fallacy

(انظُر: norm.)

صِياغَةُ الحَبكات، وَضْعُ الحَبْكَة emplotment

معنى المصطلح هو تحويل «الحقائق» التاريخية إلى نصوص بغرض وضع حبكة أو حكاية. وهذا هو مذهب التاريخيين الجدد الذين يقولون، من موقع المغالاة في تطبيق مذهب دريدا بعدم وجود شيء خارج النص، إن صور التاريخ القائمة ما هي إلا حبكات وُضعت لتقديم مادة تاريخية من المحال التحقُّق من صدقها.

الحادِثَةُ المُرْتَبِطَةُ (بِغَيْرِها) enchained event

(انظُر: event.)

الطَّاقَة energy

يشار إليها أحيانًا باسم الطاقة الاجتماعية social energy، وهو تعبير ابتدعه التاريخيون الجدد new historicists، ويرتبط بصفة خاصة باسم جرينبلاط Greenblatt للدلالة على الطاقة البلاغية للغة في عصر ما على إثارة العقول والنفوس.

الْجُمْلَة الكَلامُ المَنْطوق énoncé; énonciation

(انظُر: enunciation.)

كَلِمَةُ السِّر enthymeme

المقصود بكلمة السر هو أنواع الكلام المألوفة لدى طبقة اجتماعية معينة، والتي تيسِّر لهم التواصل فيما بينهم. وهذا مصطلح من وضع فولوشينوف (١٩٧٦م، ص١٠١)

وطوَّره فراو (١٩٨٦م، ص٧٧-٧٨) ليشير به إلى القيود التي تفرضها الكلمات والأبنية على التواصل فيما بين الطبقات أو الفئات.

الإيقاعُ في الفَخِّ entrapment

(انظُر: incorporation.)

يَنْطِقُ enunciate

(انظُر: enunciation.)

النُّطْق enunciation

الكلمات الإنجليزية المشتقة من الفعل enunciate هي enunciatee وenonciator وenunciated، وهي لا توازي بدقة أصولها الفرنسية وهي énunciation وénonciateur وénoncé. وأحيانًا تُترجم كلمة énonciation بالنطق وأحيانًا بالقول — بمعنى ما يقال — أمَّا أومبرتو إيكو فيترجم énoncé بالجملة وénonciation بالنطق (١٩٨١م، ص١٦).

والفارق الوحيد بين اللغتَين هنا هو اقتصار المعنى الفرنسي على التمييز بين فعل النطق والمنطوق به؛ أي بين عملية التكلُّم والكلام الذي يخرج من بين الشفتَين. والكلمة العربية لا تكفي لتبيان هذه التفرقة.

فارسُ الشِّعْرِ الشَّاب، شاعِرٌ شَاب ephebe

المصطلح خاص بنظرية هارولد بلوم (انظُر: revisionism) وهو يقتبس هذه الكلمة «اليونانية» التي كانت تعني الحارس الشاب ليشير بها إلى الشاعر الشاب، وإن كان هنا لا يحرس المدينة بل يثور على أسلافه!

رِوايةُ الوَقائع المنفصلة episodic narrative

(انظُر: string of pearls narrative.)

القاعِدَةُ المَعْرِفِيَّة الشَّامِلَة episteme

هذا مصطلح وضعه ميشيل فوكوه، وتوسَّع دريدا في استخدامه، للدلالة على مجموع العلاقات وقوانين التحوُّل التي توحِّد بين الأشكال اللغوية جميعًا في لحظة تاريخية معينة. وقد يشير المصطلح إلى الفترة التاريخية نفسها، ومن ثم فمعناه يقترب من معنى الأفكار الحاكمة ruling ideas لدى ماركس والمفهوم الماركسي للعقائدية (الأيديولوجية). وقد أشار هارلاند (١٩٨٧م) إلى الصعوبة التي يواجهها الفيلسوف (وهو هنا فوكوه) عند محاولة وضع مثل هذه القاعدة لأنه ينتمي إليها تاريخيًّا (ص١٢٣). وتوجد مشكلة أخرى تتعلَّق بسبب إحلال قاعدة معرفية شاملة محل أخرى، وأسباب إبدالها.

التَّحَوُّلُ المَعْرِفَي، انْكِسَارُ خَطِّ المَعْرِفَة epistemological break

وضع هذا المصطلح الفيلسوف الماركسي الفرنسي لويس ألتوسير أوَّل الأمر للإشارة إلى ما لاحظه من تغيُّرات مهمة كما يقول «في المواجهة بين مؤلفات ماركس الأولى وكتابه «رأس المال»» (١٩٦٩م، ص١٣). ويرى ألتوسير أن هذه المواجهة تتضمَّن تعارضًا رئيسيًّا، وهو التعارض الذي يفصل بين العلم وبين الأيديولوجيا. وقد تعرَّض تعريف ألتوسير لهذَين المصطلحَين لخلاف كبير، وللنقد الشديد في السنوات الأخيرة لأنه يمنح العلم القدرة على أن يكون معيار الصحة في ذاته، ممَّا يتناقض، حسبما يقول تيري إيجلتون (١٩٩١م، ص١٣٧–١٣٨) مع معظم تقاليد الفكر الماركسي.

التَّجَرُّد epoche

في النقد الظاهراتي معناه «تعليق» أو تجميد جميع العقائد والمواقف السابقة باعتبار ذلك الخطوة الأساسية اللازمة لتحليل الوعي.

الشَّطْب، المَحْو erasure

صاحب المصطلح الفرنسي sous rature؛ أي قيد الشطب، هو دريدا، ويقصد به شطب الكلمة من النص دون إزالتها، والظاهر أنه اقتبس المفهوم من هايدجر، بحيث يكون شطب الكلمة بمثابة لفت الانتباه إليها، أمَّا الشطب نفسه فالمقصود به في الرواية «إلغاء

الشخصية»، بمعنى سلبها ملامحها الواقعية أو أُسس انتمائها إلى الواقع. وأصحاب النقد النسائي يعنون به إلغاء أو شطب المرأة من أدب الرجال.

المَذْهَبُ الجَوْهَرِي، الجَوْهَرِيَّة essentialism

الاعتقاد بأن هناك صفات جوهريةً في كل ما يدرس، وأن السياق ليست له أهمية كبيرة. وكثيرًا ما يقول أصحاب المذهب إن هذه الصفات الجوهرية واضحة وضوح البديهيات؛ مثل كاميرون، التي تبالغ في تأكيد ذلك (١٩٨٥م، ص١٨٧). ونقيض المذهب هو النسبية. وكل من هذَين المصطلحَين يُستخدم للحط من قدر دُعاته.

الحَادِثَة event

أدق تعريف للحادثة هو قول مييك بال إنها تمثِّل «الانتقال من حال إلى حال» في غضون الرواية أو القصة (١٩٨٥م، ص٥). ويميِّز النقاد بين الحادثة النووية kernel؛ أي التي تمثِّل نواة الرواية، والأحداث التابعة أو الدائرة في فلكها satellite. أمَّا الأحداث المترابطة enchained فهي التي يعقب بعضها بعضًا، على عكس الأحداث المدرجة في غيرها أو المبطَّنة في غيرها embedded (ستيفن كوهان وليندا شايرز — ١٩٨٨م — ص٥٧). ويشير المؤلفان أيضًا إلى أن الحادثة قد تكون فريدة singular، أو مكرَّرة repeated أو متواترة iterative (ص٨٦). ويميِّز بارت كذلك (١٩٧٥م) بين الأحداث العارضة catalyses والأحداث النووية nuclei (جمع nucleus نواة).

المُبَادَلات، البورصَة exchange

مصطلح تجاري يستخدمه ستيفن جرينبلاط للدلالة على المفاوضات negotiations التي تقوم بها الأعمال الفنية عند انتقالها من سياق ثقافي إلى سياق ثقافي آخر، خصوصًا إذا كانت قيمها تختلف عن قيم سياقها الذي وُجدت فيه أول الأمر.

القيمَةُ الصَّرْفِيَّة exchange value

(انظُر: fetishism.)

ابْتِعَادُ المُؤَلِّفِ عَنْ شَخْصِيَّاتِه exotopy

مصطلح من وضع باختين، ومعناه أن يبدأ المؤلف بالتوحُّد مع شخصية أو أكثر من الشخصيات ثم يبتعد عنها ويُقلع عن تقمُّصها. وباختين يرى لذلك أهمية؛ إذ إنه يمكِّن المؤلف من أن يرى الشخصية باعتبارها الآخر، وأن يرى غيرية الغير.

تَعْبِيري expressive

(انظُر: functions of language وspeech act theory.)

النِّطَاق extent

(انظُر: analepsis.)

المَظَاهِرُ الخَارِجِيَّة exteriority

يشير المصطلح إلى مذهب فوكوه في رفض الغوص إلى الجوهر، والاعتماد على المظاهر الخارجية واحتمالاتها، ويقابله في النقد الأدبي رفض مذهب الجوهرية essentialism وافتراض وجود معانٍ ثابتة أو أساسية في النص، والاعتماد بدلًا من ذلك على ظواهر المعاني في التفسيرات المختلفة.

خَارِج القصة extradiegetic

(انظُر: diegesis and mimesis.)

F

القِصَّة، الحِكايَة fabula

(انظُر: story and plot.)

التَّخييل، الإغْراقُ الخَيالي fabulation

(انظُر: modernism and postmodernism.)

الأفعال المُحْرِجَة face-threatening acts

الأقوال التي تتضمَّن فرض شيء ما imposition على السامع وقد تؤدِّي إلى إحراجه. انظر جورجيا جرين (١٩٨٩م) Georgia M. Green التي تشير إلى براون وليفنسون اللذَين وضعا النظرية وطوَّراها ١٩٧٨ و١٩٨٧م.

(انظُر: politeness.)

الخُرَافَة، أَدَبُ الخُرَافَة fantastic

بدأ الاعتراف بأدب الخرافة — مثل قصة «مصاص الدماء» لتولستوي — بكتاب تودوروف الذي صدر عام ١٩٧٣م وعنوانه «الأدب الخرافي؛ مدخل بنيوي لنوع أدبي» *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*.

وقد قدَّمت كريستين بروك-روز Christine Brooke-Rose ملخَّصًا مفيدًا لشروط ثلاثة يرى تودوروف أنها تمثِّل العناصر الثابتة تقريبًا في الأدب الخرافي «البحت»؛ وأولها

أن يتردَّد القارئ بين التفسيرات الطبيعية والخرافية لأحداث العمل الأدبي حتى نهايته، وثانيها أن يكون ذلك التردُّد «ممثَّلًا» في العمل؛ أي أن يشاركه فيه بعض الشخصيات، كالشخصية الرئيسية (وهذا معتاد في رأي تودوروف وإن لم يكن أساسيًّا). وثالثها أن يرفض القارئ أي تفسير «رمزي» أو «شعري» للأحداث لأن من شأن ذلك إلغاء التردُّد الذي يُعتبر جوهريًّا للخرافة الخالصة (بروك-روز، ١٩٨١م، ص٦٣). فإذا لم يتوافر التردُّد، فإمَّا نكون قد دخلنا مجال نوع من أنواع الشذوذ والغرابة والريبة (uncanny) الذي يسمح بالتفسير الطبيعي للأحداث، أو عالم الخوارق (marvellous)، أي إن الأحداث يمكن تفسيرها تفسيرًا خرافيًّا، وتنتهي بروك-روز إلى القول بأن العثور على نوع أدبي genre من الخرافة المحضة أمر متعذِّر، ومن ثم فيمكن اعتبار الخرافة عنصرًا element لا نوعًا قائمًا برأسه.

وتعرَّض كاثرين هيوم Kathryn Hume (١٩٨٤م) لأنواع مختلفة من الأدب الخرافي fantasy، ويعمد نُقاد آخرون إلى التمييز المتعسِّف بين الاسم والصفة (fantasy and fantastic)؛ إذ يجعلون الاسم نوعًا شاملًا يتضمَّن أدبًا لا ينتمي إلى الخرافة بالمعنى السابق، وإنما يعتمد على شطحات الخيال فحسب، ويتضمَّن «الرعب»، مثل آن كراني-فرانسيس Ann Cranny-Francis التي تقول إن الاسم يتضمَّن ثلاثة أنواع فرعية هي؛ «خيالات العالم الآخر»، وقصص «الجن»، وقصص «الرعب» (١٩٩٠م، ص٧٧).

خَطُّ الانْكِسار، خَطُّ التَّصَدُّع، الفَلق، نُقْطَةُ الضَّعْف faultline

المصطلح مستقًى من الجيولوجيا والتصدُّع في طبقات الأرض الذي يُحدث الزلزال، وخط الانكسار هنا يُقصد به أي تصدُّع أو ضعف أو تناقض في الأيديولوجيا أو المجتمع يؤدِّي إلى القلاقل. ويطبِّقه ألان سنفيلد Alan Sinfield (١٩٩٢م) على مسرحية ماكبث لشيكسبير، مستندًا إلى أن حكم دنكان (الملك) كان حكمًا مطلقًا تسبَّب في ثورة كاودور عليه أولًا، ثم في قتله على يدَي ماكبث.

الأحْوالُ الصَّالِحَة felicity conditions

(انظُر: speech act theory.)

مُرَكَّبُ انتِماءِ الأنْثى female affiliation complex

مصطلح وضعته اثنتان من رائدات النقد النسائي هما ساندرا جلبرت Sandra Gilbert وسوزان جوبار Susan Gubar في المجلَّد الأول من دراسةٍ بعنوان «الأرض الحرام» *No-Man's-Land* (١٩٨٨م)، وعنوان المجلَّد هو «حرب الكلمات» *The War of words*، وتعنيان به القلق الذي يواجه الكاتبة في المجتمع اليوم؛ إذ تواجه صراعًا بين الانتماء إلى أدب الرجال ودوافع أنوثتها، ممَّا يجعلها أشبه بالفتاة في مرحلة النمو التي تواجه صراعًا، حسبما يقول فرويد، بين الانتماء إلى جنسها أو الخروج عليه، وهما تقترحان حلًّا يتمثَّل في «نموذج فكري يتضمَّن الانتماء المزدوج، على تناقضاته، بحيث يستثمر قلق الأنثى وسخاء عطائها في الإبداع الأدبي» (ص١٧٠).

الحَرَكَةُ النِّسَائِيَّة، الانْتِصارُ للْمَرْأَة feminism

تحدِّد توريل موي Toril Moi ثلاثة مصطلحات أساسيةً في هذا الباب، وهي: الحركة النسائية feminism باعتبارها موقفًا سياسيًّا؛ والأنثوية femaleness، وهي مسألة بيولوجية؛ والنسائية femininity (أو النسوية)، وهي مجموعة من الخصائص التي تحدِّدها الثقافة (١٩٨٦م، ص٢٠٤).

أمَّا تعبير الحركة النسائية الجذرية radical feminism الذي كان شائعًا في الستينيات والسبعينيات فلم يعد من المصطلحات الأدبية المقبولة؛ إذ يمثِّل مغالاةً في الانحياز للمرأة ورفض التعامل مع عالم الرجال تمامًا، ومناصرة العلاقات الجنسية فيما بين النساء، وتخَطِّي الثقافات واللغات في سبيل وحدة المرأة في كل مكان، وأحدث كتاب يهاجم هذا المفهوم، هو كتاب إيف كوسوفسكي سيدجويك Eve Kosofsky Sedgwick (١٩٩٣م، انظر ص١٣ بالتحديد، وكانت الطبعة الأولى قد صدرت عام ١٩٨٥م).

الفِتِشِيَّة، التَّعَلُّقُ الشَّاذُّ بالأشْياء fetishism

يربط المعنى الماركسي للمصطلح ربطًا وثيقًا بين القيمة النفعية use value والقيمة الصرفية exchange value؛ أي قيمة الشيء بحسب مدى نفعه لمالكه، وقيمة الشيء المحسوبة على أساس ما يمكن أن يُصرف به؛ أي يتبادل به. ومن ثم يرى الماركسيون أن الفتشية تخلط بين القيمتَين؛ إذ يتصوَّر البخيل أن الذهب له قيمة في ذاته، غير مدرك أن

قيمته تكمن في قدرته على الصرف؛ أي التحوُّل (المبادلة). وهكذا فإن الفتشية السلعية commodity fetishism لدى ماركس تعني تصوُّر وجود قيمة للسلعة في ذاتها، ومن ثم طبَّق النقاد الماركسيون هذه المفاهيم على الأدب باعتباره سلعة.

أمَّا المعنى الفرويدي فمختلف؛ إذ تقول جولييت ميتشيل في كتابها «التحليل النفسي والحركة النسائية» *Psychoanalysis and Feminism* (١٩٧٤م) بعد تحليل وجهة نظر فرويد، إن الشيء المتعلق به قناع يخفي انعدامه، وهو ما طبَّقه رولان بارت على النص الأدبي، باعتبار النص الأدبي شيئًا فِتشيًّا يُخفي عدم وجود المؤلف؛ فالمؤلف كما سبق لبارت أن أكَّد لنا، قد مات.

مَجازِي figural

مَجاز figure

يقول جينيت إن هناك فجوةً gap بين فكر الشاعر وشعره، وإن هذه الفجوة، مثل جميع الفجوات، لها شكل، وشكلها هو ومن ثم المجاز (١٩٨٢م، ص٤٧)، ومن ثم فالمجاز هنا يشبه التعبيرات المجازية التي اهتمَّت بها البلاغة.

الشَّيء والخَلْفِيَّة، الشَّخْص والخَلْفِيَّة figure and ground

يرتبط هذا المصطلح بمبدأٍ في علم النفس أثبته باحث دانمركي هو إدجار روبين في أوائل القرن، ويتلخَّص في أن الإدراك البصري يتضمَّن الفصل بين شيء بارز أو شخص معين وخلفيته أو سائر «المكان» الذي يوجد فيه. ونحن نألف الرسم الذي يظهر على أغلفة الكتب، والذي قد يمثِّل إناءً أو وجهَين متقابلَين، وقد استغلَّ هذه الظاهرة باحث آخر هو ر. ل. جريجوري في تبيان أن الإدراك قد يخدعنا فيجعلنا نتصوَّر أن الأصل هو الخلفية أو العكس بالعكس (١٩٧٠م، ص١٥–١٨). ومن ثم أصدر باحث آخر كتابًا يبيِّن فيه مغزى هذا الخداع البصري، وهو إيرفين روك Irvin Rock (١٩٨٣م، ص٦٥). وانطلق النقاد يحلِّلون أهمية الظاهرة في النقد الأدبي لربطها بمفهوم الإبراز foregrounding ونزع لثام الأُلفة defamiliarization الذي أتى به الشكليون الروس، قائلين إن تجريد الشيء (المفاهيم أو الأفكار أو المواقف) من الألفة يغيِّر علاقته بالخلفية ويبرزه. ويقول هوثورن إن أحد أسباب قراءتنا لبعض الأعمال الأدبية المرة تلو المرة هو أننا نعيد

تحديد الخطوط الفاصلة contours بين الشيء وخلفيته، بحيث تبرز لنا أشياء لم نكن شاهدناها وفقًا للخطوط الفاصلة القديمة.

المُرَشِّحات، شَرائِحُ مُلَوَّنَة filters

المعنى الأصلي هو الشرائح التي تسمح بمرور درجات معينة من الضوء، وتستخدم المصطلح مييك بال في الإشارة إلى النظر إلى الأحداث من خلال «وعي الشخصية» باعتباره مرشَّحًا للضوء (١٩٩٠م، ص١٤٤).

المُتَحدِّثُ بِضَمِيرِ المُتَكَلِّم first person

اسْتِرْجَاع flashback

(انظُر: analepsis.)

اسْتِقْدَام flashforward

(انظُر: prolepsis.)

الوَمْض، التَّوَامُض، المُراوَحَة flicker

المقصود به نوع من الغموض الناشئ عن عدم وجود معنيَين واضحَين يمكن أن يختار القارئ أحدهما، بل وجود ومضات من المعاني البديلة. وقد وضع المصطلح بريان ماكهيل (١٩٨٧م، ص٣٢)، وهو يربطه بالمفهوم الذي أتى به رومان إنجاردن عن تراقص الألوان وتخايفها iridescence كما نرى في ذيل الطاووس أو تداخلها وتوامضها opalescence مثل ألوان حجر الشمس، وهو يقول إنه يبرز عندما يتصارع عالمان بديلان على السيادة في أحد النصوص دون أن يحظى بها أيهما.

اسْتِبدَالُ النَّظِيرِ بِالنَّظِير flip-flop

وضع بناء لغوي مساوٍ لبناء آخر في مكانه، أو بناء قصصي، أو موقف في مسرحية مكان نظيره.

تَحْدِيدُ البُؤْرَة focalization

(انظُر: perspective and voice.)

شَعْبِي folk

(انظُر: popular.)

التَّقْدِيم إلى صَدْرِ اللَّوْحَة، الإبْرَاز foregrounding

استعير المصطلح من الرسم والتصوير ويستخدم حاليًّا في علوم اللغة والنقد الأدبي بمعنى الإبراز وحسب.

استِبَاق foreshadowing

(انظُر: prolepsis.)

أدَبُ الصِّيَغ الثَّابِتَة formulaic literature

بدأ الاهتمام بهذا اللون من الأدب عندما نشر الباحث الروسي فلاديمير بروب Vladimir Propp كتابًا بالروسية عام ١٩٢٨م عنوانه: «مورفولوجيا الحكاية الشعبية الروسية» *Morphology of the Russian Folktale*، والمقصود بالمورفولوجيا تغيُّر الشكل من الداخل، وهو يرصد ملامح متكرِّرة وثابتة في هذه الحكايات، ومنذ ذلك الوقت انتقل الاهتمام إلى الصور الشفاهية للأدب، وخصوصًا للصور الحوارية منه في المسرح والسينما والتليفزيون والصور القصصية التي تُبنى عليها، ثم أورد جون كاولتي John Cawelti تعريفًا للصيغة الثابتة هو: «تجميع أو توليف عدد من الأعراف الثقافية المحدَّدة، تربطها قصة ذات شكل عالمي أو نمط فطري.» والمقصود بهذا ربط الأعراف الاجتماعية بموضوع أو قصة تستجيب لها كل الشعوب على اختلاف ثقافاتها، أو يربطها نمط فطري؛ أي نموذج قديم أو نموذج أعلى archetype بالمعنى الذي أرساه يونغ. والاهتمام بهذا اللون من الأدب يرجع إلى دراسات التلقي reception؛ أي إلى اهتمام النقاد المحدثين بدراسة مدى استجابة القارئ للصيغ الثابتة، ومدى إثارة هذه الصيغ لخياله بحيث يشارك في

عملية «الإبداع» الفني. ويرجع كذلك إلى دلالاته العقائدية أو الأيديولوجية، ومدى كسره لأنماط الفكر السائدة أو تأكيده لها.

إطَارٌ frame

(١) تعريف الإطار، وفقًا لمفهوم مييك بال هو: «الحَيز الذي توضع فيه الشخصية، أو الذي لا توضع فيه أو تُستبعد منه» (١٩٨٥م، ص٩٤).

(٢) وتعريفه وفقًا لماري آن كاوز، في كتابها «قراءة الأُطر في الفن القصصي الحديث» *Reading Frames in Modern Fiction* (١٩٨٥م) هو إبراز بعض الفقرات في بعض الروايات الحديثة، بحيث ينطبق عليها التعبير الشائع «البَرْوَزة»؛ أي الوضع في برواز (أي إطار).

(٣) ونُضيف تعريفًا سابقًا للإطار أتى به إيرفنج جوفمان Irving Goffman في كتابه «تحليل الأطر» *Frame Analysis* (١٩٧٤م) يتعلَّق بالإطار المادي للعمل الفني في نظر الجمهور (أو من وجهة نظر المستهلك).

وتعبير «القصة ذات الإطار» a framed narrative يعني القصة داخل القصة، ويُطلَق تعبير frame narrator؛ أي «الراوي الإطاري» على الراوي الخارجي للقصة (أي المؤلف)، ويشار إليه أيضًا بمصطلح outer narrator؛ والقصص المؤطَّرة أو الداخلية، هي القصة داخل القصة embedded narrative أو Chinese box narrative.

(٤) يميِّز أومبرتو إيكو بين الأطر العادية أو العامة أو المشتركة common frames، وهي قواعد الحياة العملية التي يعرفها ويطبِّقها الأفراد العاديون، وبين أُطر التناص وهي نُظم أدبية أو قصصية قائمة (١٩٨١م، ص٢١). وإيكو يقتبس هذا التمييز من يوجين شارنيك ومايكل ريفاتير.

وفي كتاب «تأمُّلات في كلمة «الصورة»» *Reflections on the word Image* يقول ب. ن. فيربانك إن الاتجاه الحديث هو إلغاء الإطار، وهو اتجاه يعزوه إلى الثورة على فكرة المعايير المرجعية وإلى الرغبة في معارضة عزل الفن أو تقسيمه إلى أُطر ونظم مستقلة (١٩٧٠م، ص١٢٨-١٢٩).

(٥) ويقول جوناثان كالر في كتابه «تأطير العلامة» *Framing the sign* (١٩٨٨م) إنه يفضِّل مصطلح الإطار على مصطلح السياق، بسبب إيحاء الإطار بأنه من إنتاج العقل البشري أو بأنه فعل، وليس مجرَّد مصادفة (ص٩ من المقدمة).

وعندما يقدِّم روبرت يانغ إحدى مقالات باربارا جونسون، يناقش بإيجاز استخدام جاك دريدا لمصطلحَين بديلَين عن الإطار والعمل وهما parergon (وهو مصطلح أتى به كانط) وergon قائلًا: «في الفنون البصرية يكون الـ parergon هو الإطار، أو الرداء أو صندوق التغليف، ويمكن أن يكون أيضًا نصًّا (نقديًّا) «يغلِّف» نصًّا آخر» (١٩٨١م، ص٢٢٦).

ويقول بريان ماكهيل إن «كسر الإطار» frame-breaking سمة غالبة في أدب ما بعد الحداثة، لا سيما الأدب الروائي (١٩٨٧م، ص١٩٧). ويمكن أن نربط ذلك بالاتجاه إلى التحرُّر من الأعراف الأدبية، مهما بلغ الالتزام بها في التحليل والبناء.

الحَدَيث، الكَلَام المُبَاشِر الحُر free direct discourse

(انظُر: free indirect discourse.)

الحَدِيث، الكَلَامُ غَيرُ المُبَاشِرِ الحُرّ free indirect discourse

ويشار إليه بالمصطلحات التالية free indirect speech الحديث غير المباشر الحر، وnarrated monologue المونولوج السردي، وبالفرنسية style indirecte libre وبالإنجليزية quasi direct discourse؛ أي الكلام شبه المباشر، أو السرد الاستبدالي substitutionary narration.

وفي بعض الاستخدامات تمثِّل هذه المصطلحات جميعًا نفس الطريقة الفنية للسرد، وإن كانت التقسيمات في داخلها، وهي تقسيمات فرعية، تعتمد على التمييز بين السرد اللفظي أو الكلام المروي narrated speech وسرد الأفكار narrated thought، أو بين الكلام غير المباشر الحر والأفكار غير المباشرة الحرة free indirect thought.

وتبسيطًا لهذه الغاية المدلهمة من المصطلحات نضرب أمثلةً توضيحية، أمَّا الكلام المباشر فنموذجه المعتاد اليسير هو «يقول أبي: عليك بالقراءة»؛ فهذا هو الحديث المباشر؛ أي الألفاظ التي قالها أبي مباشرة، وبعد ذلك «قال لي أبي إن عليَّ أن أقرأ» فهذا هو الحديث غير المباشر. وأخيرًا يأتي نموذج هذا الباب، وهو «أمرني أبي بالقراءة»، فهذا إذن هو الحديث/الكلام غير المباشر الحر، وهو حر لأن تفسير فعل «عليك» يمكن أن يختلف؛ فقد نستبدل بـ «نصحني» «أمرني» أو نقول «وجَّهني» أو «أرشدني»؛ ولذلك

فالاختلاف في التفسير يغيِّر التركيب اللغوي؛ فقد نقول «كانت القراءة هي ما أوصاني به أبي» أو «وصية أبي لي هي القراءة»؛ أي إن التنويعات اللغوية غير مقيدة، ومن ثم فهي «حرة»؛ عن كتاب *Narrative Fiction* الذي كتبته شلوميث ريمون-كينان عام ١٩٨٣م.

ودلالة ذلك للرواية أو للقصة واضحة، وقد ذهب باسكال pascal (١٩٧٧م) وبانفيلد Banfield (١٩٨٢م) مذهبَين متعارضَين في تفسير دلالة ذلك باعتباره «صوتًا مزدوجًا»؛ أي صوتًا يجمع بين صوت الشخصية (التي تتكلَّم) والراوي (الذي يروي كلامها)؛ فأيَّده الأول وأنكرته الثانية. ومزية إدراج الحديث المباشر للشخصية في غضون الرواية لا تقتصر على إطلاعنا على أفكارها، بل تتضمَّن إطلاعنا على طريقة تفكيرها كما تعكسها لغتها، وقد نخرج من اللغة المباشرة بنتائج مغايرة لتفسير الراوي.

وأخيرًا يصادفنا تعبير «الأسلوب الروائي الملوَّن» coloured narrative في «معجم علم الأسلوب» *A Dictionary of Stylistics* الذي وضعته كاتي ويلز (١٩٨٩م)، وفيه تنسب هذا المصطلح إلى جرايام هاف Graham Hough، ومعناه أن استخدام الحديث المباشر «يلوِّن» أسلوب القص أو الرواية.

أمَّا الحديث المباشر الحر free direct discourse (أو الكلام speech أو الفكر thought أو الأسلوب style) فهو الحديث المباشر الذي حُذفت منه أفعال القول «يقول»، «يوصي»، «قال» ... إلخ.

فالكاتب هنا يأتي بالكلام المباشر دون فعل القول، وهذا هو سر إطلاق صفة التحرُّر عليه.

التَّواتُر، عَدَد المَرَّات، التَّكْرار frequency

يعرف جينيت هذا المصطلح بأنه العلاقة العددية بين الأحداث في الحبكة وعددها في القصة، ويمكن أن تتفاوت هذه العلاقة على النحو التالي:

(١) حادثة مفردة تُروى مرةً واحدة singulative narration.
(٢) حادثة تقع عدة مرات وتُروى نفس العدد من المرات multiple narration.
(٣) حادثة تقع مرةً واحدة وتُروى أكثر من مرة repetitive narration.
(٤) حادثة تقع عدة مرات وتُروى مرةً واحدة iterative narration.

كما يُستخدم مصطلح pseudo iterative في وصف فقرات الراوية التي توحي بالتكرار، ولكنها تتضمَّن من التفاصيل ومن العناصر ما يقطع بأنها فريدة ولم تقع إلا مرةً واحدة.

الوَظِيفَة function

أهم استعمال للكلمة، فيما يتعلَّق بالدراسات الأدبية، هو استعمال فلاديمير بروب Vladimir Propp في كتابه عن تغيُّر أشكال الحكاية الشعبية، حيث يثبت أن الشخصيات في هذه الحكايات، رغم تنوُّعها الشديد، تقوم بعدد محدود من الوظائف بحيث يمكن حصرها في نطاق ضيق ووضع قواعد عملها grammar، وهو يعرفها قائلًا: «إنها فعل تقوم به الشخصية، ويتوقَّف تعريفه على دلالته لمجرى أحداث الحكاية» (١٩٨٦م، ص٢١). وينتهي وفقًا للقواعد التي وضعها إلى أنها تمثِّل العناصر المكوِّنة أو المكوِّنات الأساسية للحكاية الشعبية (نفس الصفحة والمرجع).

ويحدِّد بروب عدد هذه الوظائف بإحدى وثلاثين وظيفة، قائلًا إنها تظهر في الحكاية الشعبية بتتابع sequence ثابت ولا يتغيَّر، وإن كانت الوظائف لا تظهر جميعًا، بطبيعة الحال، في كل حكاية. والقواعد التي وضعها بروب تشبه قواعد النحو حقًّا وصدقًا؛ فهي تستند إلى روابط الكلمات syntagms (روابط الوظائف هنا) والنماذج اللفظية paradigms (نماذج الوظائف هنا) وهلم جرًّا. ورغم معارضة الذين لم يستطيعوا تطبيق ذلك كله على الأدب الرسمي/المعتمد، فإن تطبيقاته مفيدة بلا شك على أدب الصيغ الثابتة formulaic. ولم يتوقَّف الباحثون عند «قواعده» بل طوَّرها بعضهم، مثل كلود بريمون (١٩٦٦ و١٩٧٦م) Claude Bremond الذي قسَّم هذه الوظائف إلى مجموعات ثلاثية، كل منها تمثِّل ثلاث مراحل، وهي: الإمكانية، والفعل، والنتيجة.

وأخيرًا نشير إلى اعتراض جوناثان كالر على استخدام بارت لنفس المصطلح في الإشارة إلى الوحدة الدنيا من وحدات العمل الفني؛ أي الوحدة القادرة على إحداث أثر فني ما؛ إذ يقول إن بارت أساء استخدام تعبير الوظيفة هنا، وكان ينبغي الاكتفاء بالمصطلح الذي استخدمه في كتابه *S/Z* (كالر، ١٩٧٥م، ص٢٠٢)، وهو مصطلح lexie الفرنسي، وهو يترجمه بمقابل غريب هو lexia، ولا يعني أكثر ممَّا وصفنا.

والوظيفة النووية kernel function هي من المكونات الأساسية للحبكة، وقد تكون أيضًا عنصرًا من عناصر القصة يؤدِّي إلى تطوير مسار الأحداث (انظر الحدث النووي kernel event وfunctions of language فيما يلي).

وَظَائفُ اللُّغَة functions language

في عام ١٩٣٤م أصدر كارل بوهلر karl Buhler كتابًا عنوانه نظرية اللغة *Language Theory* يقترح فيه تقسيم الوظائف الدلالية للألفاظ تقسيمًا جديدًا؛ فهو يفرِّق بين الوظائف الرمزية symbolic وتعني الإحالة إلى أشياء أو أحوال، والوظيفة العرضية symptomatic؛ أي التي تعتمد على المرسل والتي تعبِّر عن آرائه وأحاسيسه أو فكره ومشاعره، ومن ثم تُعتبر عَرَضًا من أعراضه؛ أي ظاهرةً من ظواهره، والثالثة هي الوظيفة الإشارية signalling التي تنبع من إشارتها إلى المستقبِل receiver أو السامع، ومدى تجاوبه معها، مثل إشارة المرور. ويقول أندرز بيترسن Anders Pettersson إن تقسيمات رومان جاكوبسون لوظائف اللغة تُعتبر تطويرًا لِمَا ذكره بوهلر (نظرية الخطاب الأدبي، ١٩٩٠م *A Theory of literary Discourse* صفحة ٧٣).

ويقول جاكوبسون في فقرة ذائعة:

> «يرسل المتحدث addresser رسالةً message إلى المخاطَب addressee، وهي لا تنجح إلا في سياق context (أو بتعبير آخر، رغم غموضه بعض الشيء، إلا إذا كان لها «موضوع إحالة» referent) يدركه المخاطب، وبحيث يكون ذا طابع لغوي أو يمكن إكسابه طابعًا لغويًّا، ومع وجود شفرة code مشتركة بصورة كاملة أو جزئية بين المرسل والمستقبل ... وأخيرًا، وجود صلة contact؛ أي قناة مادية ورابطة نفسية بينهما، تتيح لهما الاتصال ومواصلة التواصل» (١٩٦٠م، ص٣٥٣).

ويزعم جاكوبسون أن كلًّا من هذه العناصر الستة يحدِّد مهمةً مختلفة للغة؛ فالتوجُّه نحو السياق يأتي بالوظيفة الإحالية referential function، أمَّا الوظيفة العاطفية emotive أو التعبيرية expressive فهي مقصورة على المتحدِّث. وتنتمي الوظيفة النزوعية conative function إلى المخاطب الذي يسمع ما نسمِّيه بالأسلوب الإنشائي (المقابل للخبري)؛ فهو يتلقَّى الطلب أو الدعوة أو الأمر أو السؤال وما إلى

ذلك فينزع إلى عمل شيء ما. أمَّا وظيفة الصلة الكلامية phatic function فتقوم بها العبارات والألفاظ التي تنحصر مهمتها في إبقاء الخط مفتوحًا؛ أي مجرَّد الإبقاء على الاتصال اللفظي. وأمَّا الوظيفة الميتالغوية metalingual function فمعناها التأكُّد من أنهما يستخدمان نفس الشفرات، مثل سؤال المتكلِّم عمَّا يعنيه بكلمة ما أو مصطلح من المصطلحات. أمَّا التركيز على الرسالة فيخرج لنا بالوظيفة الشعرية للغة poetic function.

G

فَجْوَة gap

(انظُر: phenomenology وfigure وellipsis وabsence.)

حِرَاسَةُ البَوَّابَة، سُلْطَةُ الرِّقَابة، رِجَالُ الأَمْن gatekeeping

يُقصد بالمصطلح الإشارة إلى أن حماية الأدب الرسمي/المعتمد والدفاع عنه يمثِّل حُراس البوابة لمنع غيره من الدخول، وأن حراسة البوابة دائمًا ما ينهضون بوظائف أيديولوجية؛ مثل الأقسام الأدبية في الجامعات وإدارة الأخبار في التليفزيون.

الرُّؤْية، النَّظَر، التَّطَلُّع، الإبْصار، فِعْلُ الإبْصار gaze

مفهوم الرؤية من المفاهيم التي يعتمد عليها لاكان في منهجه للدراسات النفسية في كتابه «المفاهيم الأربعة الأساسية للتحليل النفسي» *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis* (١٩٧٩م)، قائلًا إن الرؤية هي تحقيق للذاتية، والذي يُبصر شيئًا يكون في الواقع قد أثبت وجوده، وقد استند النقد النسائي إلى هذا المفهوم في تبيان مدى تحوُّل المرأة إلى «موضوع للرؤية»؛ فهي تُرى (بضم التَّاء) ولا تَرى (بفتحها)؛ ممَّا يجعلها تفقد ذاتيتها خصوصًا في أفلام السينما الأمريكية. وتقول دراستان إن حرمانها من الرؤية يحوِّلها إلى شيء يُنظر إليه.

النَّوْع، الجِنْس gender

التعريف الأدبي له هو «خصائص ذات أصول اجتماعية وثقافية مشتركة، تُنسب إلى كل من الجنسَين البيولوجيَّين المختلفَين.» وفي علم اللغويات يجري تحوير هذا المفهوم منعًا للاختلاط بينه وبين المفهوم اللغوي للنوع، ولكن تأثير الحركة النسائية قد نجح في ربط النوع gender بالمجتمع أو الثقافة أو بكلَيهما، وقصر الجنس sex على الجانب البيولوجي.

وتعبير genderlect يُشير إلى الصفات اللغوية التي تقتصر على ثقافة الرجل أو ثقافة المرأة في مجتمع ما.

مَدْرَسَةُ جنيف Geneva School

(انظُر: phenomenology.)

النَّصُّ الجِيني والنَّصُّ الصَّوْتي genotext and phenotext

وضعت جوليا كريستيفا Julia Kristeva هذَين المصطلحَين اللذَين لم يحظيا بقَبول كبير، بناءً على التفرقة التي وضعها رولان بارت بينهما. أمَّا النص الصوتي فتعني به الظاهرة اللغوية على نحو ما نراه في القول المسموع، وأمَّا النص الجيني فهو «مركَّب من القوى الجينية (الموروثة) حيث تختلط العناصر اللغوية بعناصر غير لغوية»، وصعوبة التفرقة وغموضها من أسباب عدم شيوع المصطلحَين.

التَّحْوير، المُغَايَرَة، الانْفِلات glissement

(انظُر: slippage.)

الكِتَابة، الفِكْر gram

(انظُر: difference.)

عِلْم الكِتَابة grammatology

يعرِّف جاك دريدا هذا المصطلح في كتابه «عن علم الكتابة» بأنه «دراسة للأدب ولحروف الهجاء ولمقاطع الكلمات والكتابة»، قائلًا إنه يستند في ذلك إلى تعريف ليتريه Littré، وإنه لم يعثر على هذا المصطلح في هذا القرن إلا في كتاب جيلب Gelb بعنوان «دراسة الكتابة؛ أسس علم الكتابة» *A Study of Writing; The Foundations of Grammatology* (١٩٥٢م).

ويستخدم دريدا الكلمة للإشارة، كما يقول، إلى «علم الكتابة» the science of writing. ويقترح دريدا في مكان آخر أن يحل المصطلح محل السيميوطيقا في كتاب سوسير عن اللغويات العامة.

الرِّوَايات الكَبِيرة والرِّوَايات الصَّغِيرة grand narratives and little narratives

أشاع المصطلحَين جان فرانسوا ليوتار jean-François Leyotar في كتابه «أحوال ما بعد الحداثة» (١٩٨٤م الطبعة الأولى عام ١٩٧٩م)، والذي يعرِّف فيه الأدب الحديث بأنه الأدب المتصل بالروايات الكبيرة، ويقصد بها «الأنساق الفكرية والروحية العليا … مثل العقائد والأديان»؛ فهي النظم التي تقدِّم رؤًى شاملة وتهب للحياة معنًى. أمَّا الروايات الصغيرة فهي تقتصر على المعاني والرموز الجزئية.

الخَلْفِية، المِهاد، الأرض ground

(انظُر: figure and ground.)

أُنْثَوي ذَكَرِي (معًا) gyandry

(انظُر: androgyny.)

التَّرْكِيزُ عَلى المَرْأة، يُرَكِّز عَلَى المَرْأة gynocentric

(انظُر: androcentric.)

حُكْم النِّسَاء، حُكْمُ المَرْأة gynocratic; gynecocratic

نُقَّاد الأدَبِ النِّسَائي gynocritics

تقول إلين شووالتر Elaine Showalter إنها اخترعت المصطلح لوصف النقاد الذين يتعرَّضون لدراسة كتابات المرأة (أو المرأة باعتبارها كاتبة).

H

الهَيْمَنَة hegemony

يستخدم الماركسيون هذا المصطلح للإشارة إلى استخدام السلطة دون اللجوء إلى القوة المادية، وعادةً يكون ذلك من جانب طبقة تمثِّل أقليةً في المجتمع وتتناقض مصالحها مع مصالح الخاضعين للهيمنة. وتُعزَى إشاعة المصطلح إلى الشيوعي الإيطالي أنطونيو جرامشي Antonio Gramsci الذي كتب أهم أعماله أثناء حبسه أيام الحكم الفاشي لموسوليني.

المُسَاعِد helper

انظُر: actor.)

الشَّفْرَة التَّفْسِيرِيَّة hermeneutic code

التَّفْسِيرية، المَذْهب التَّفْسيري، الهِرْمانيوطِيقا hermeneutics

خَارج القِصَّة heterodiegesis

(انظُر: diegesis and mimesis.)

تَعَدُّد الأَصْوَات الاجْتِماعِية heteroglossia

يعني المصطلح في كتابات ميخائيل باختين تعدُّد الأصوات الاجتماعية في الرواية بحيث يتصل بعضها بالبعض وتستند إلى العلاقات المتداخلة فيما بينها عن طريق الحوار، ومن وسائل تفاعلها وجود راوٍ أو رواة يتناوبون الحديث مع الشخصيات.

تَعَدُّد الزَّوَايا، تعَدُّد الأَضْلَاع، الأَشْيَاء المتَعَدِّدة الأَضْلَاع heteronomous objects

(انظُر: concretization.)

كَرَاهيَة الشذوذ الجنسي heterosexism

(انظُر: homophobia.)

القِرَاءة الاستِكْشَافيَّة heuristic reading

(انظُر: meaning and significance.)

المِحْوَر، المَدَار hinge

(١) تعرِّف مييك بال هذا المصطلح، في إطار مناقشة تحديد البؤرة أو الإبراز focalization، بأنه يمكن أن يشير إلى فقرات الرواية ذات البؤرة المزدوجة أو البؤرة التي تحتمل أكثر من تأويل.

(٢) يُستخدم مصطلح كلمات المحور hinge-words ترجمةً للمصطلح brisures الفرنسي في كتابات جاك دريدا، وإن كانت مود إلمان Maud Ellman قد اقترحت ترجمة المصطلح الفرنسي بتعبير الكسر أو القطع cleavage، والمقصود به كل ما يدل على إزالة المتناقضات التي اعتدنا التفكير من خلالها، والتي تكفل استمرار الاتجاه الميتافيزيقي في تفكيرنا (١٩٨١م، ص١٨).

(٣) يُستخدم مصطلح النقاط المحورية hinge points ترجمةً لمصطلح nuclei في كتابات رولان بارت (انظر مصطلح event).

(٤) يستخدم كليمنس لوجوفوسكي Clemens Lugowski هذا المصطلح في الإشارة إلى النقاط الحاسمة في الرواية (١٩٩٠م، ص٥٦).

التَّارِيخيَّة، المَذْهَب التَّارِيخِي historicism

(انظُر: new historicism and cultural materialism.)

الرَّجُل الصَّغِير hommelette

يعني لاكان lacan بذلك الإنسان الذي لم يتكوَّن لديه الوعي بتميُّز ذاته عن الغير، أو عمَّا هو خارج الذات، باعتبار ذلك من خصائص الطفل قبل مرحلة النمو الأولى. والمصطلح يمزج بين كلمة الرجل homme وأومليت؛ أي العجَّة، ومن ثم فهي إشارة «فكهة» إلى وجود «شريحة وعي» رقيقة فحسب، يُشار إليها فنيًّا باسم السحيفة lamella، وأحيانًا ما ترد لها صيغة أخرى هي lamina بمعنى السَّحفة، أو أي طبقة رقيقة من أي شيء.

اسْتِرْجاعُ مَاضِي مَن نَعْرِفه homodiegetic

(انظُر: diegesis and mimesis.)

التَّماثُل، التَّجَانس homology

يُشار إلى نفس المعنى بمصطلح isomorphism؛ أي تماثل التشكيل أو التشكُّل، أو التوازي البنائي structural parallelism. ومعنى المصطلح هو التوافق أو التشابه الذي يسمح بتكوين نمط من التكرار البنيوي. وقد يكون ذلك تماثلًا بين بناء لغة العمل الأدبي وبناء الوعي الإنساني. وقد زعم البنيويون وجود صور للتماثل بين النظام اللغوي وغيره من الأنظمة قائلين إن الأدب نفسه يشبه اللغة في بنائه. وقال تودوروف إننا نتصوَّر الشخصية في صورة الاسم ونتصوَّر الحدث في صورة الفعل. كما أسرف الناقد الماركسي (الروماني الفرنسي) لوسيان جولدمان في استخدام هذا المفهوم، زاعمًا وجود صور تماثل بين الأوضاع الطبقية والنظرة العالمية والشكل الفني.

ويقول فريدريك جيمسون إننا يجب أن نفرِّق بين التماثل والتوسُّط mediation؛ فالأول يعني التشابه على المستوى البنيوي، أمَّا التوسُّط فيدل على وجود علاقة ربط تتضمَّن عنصر تبعية أو عِلِّية (علة ومعلول) بين شتى العناصر المرتبطة بالوسط.

تَكْرَار الاسْمِ وتَغَيُّر المعنى، التَّكْرار مع التَّغْيير homonymy

يقول بريان ماكهيل إن معنى المصطلح هو عودة وحدة أدبية (مثل شخصية من الشخصيات) إلى الظهور في عمل آخر مع تغييرات جوهرية فيها. فإذا كان التغيُّر

مقصورًا على الصفات العرضية أُطلق عليه quasi-homonymy، أمَّا إذا كانت الشخصية لم تتغيَّر فهو يشير إلى ذلك باسم الهُوية التي اختلف عالمها transworld identity (١٩٨٧م، الصفحتان ٣٥ و٣٦).

الخَوْف من الشُّذُوذ الجِنْسِي، كَرَاهية الشُّذُوذ الجِنْسي homophobia

يقول جيفري ويكس Jeffrey Weeks في معرض مناقشته للمصطلح الذي تورده رايت (١٩٩٢م)، إن شيوع هذا المفهوم يرجع إلى جورج واينبرج (١٩٧٢م) الذي أقام حجته على أساس أن المشكلة الحقيقية «لا تكمن في الشذوذ الجنسي، ولكن في رفض المجتمع له» (١٩٩٢م، ص١٥٥). وقالت إيف كوسوفسكي سيدجويك Eve Kosofsky Sedgwick (١٩٩٣م) إن اشتقاق الكلمة خاطئ؛ لأنه قد يوحي لك بكراهية الإنسان أو الخوف منه؛ ولذلك اقترحت الاستعاضة عنه بتعبير heterosexism.

مُرْتبط اجْتِمَاعيًّا بِفَرْد من جِنْسه homosocial

إيف كوسوفسكي سيدجويك هي التي أشاعت هذا المصطلح في كتابها: *Between Men: English Literature and Mule Homosocial Desire* للتفرقة بين صداقات الرجال فيما بينهم مثلًا، والشذوذ الجنسي (١٩٩٣م — الصفحة الأولى — أمَّا الطبعة الأولى من الكتاب فظهرت عام ١٩٨٥م).

أُفُق الاحْتِمَالات، نِطَاق الاحتِمَالات horizon

استخدم باختين ورفاقه هذا المصطلح للإشارة إلى نطاق احتمالات استجابة القارئ، ومنه وضعوا بعض المصطلحات المركَّبة مثل؛ أفق الاحتمالات الأيديولوجية، ideological horizon، أفق الاحتمالات الاجتماعية اللغوية socio-linguistic horizon، وحدود احتمالات التقييم axiological horizon.

أَجْهِزة أو وَسَائل الإِعْلام السَّاخِنَة والبَارِدة hot and cold media

يميِّز مارشال ماكلوهان Marshall Mcluhan بين جهاز الاتصال الذي يقدِّم معلومات محدودةً مثل التليفون والتليفزيون (البارد) وجهاز الإعلام الذي يقدِّم معلومات كثيرةً

مثل الإذاعة والسينما. ولكن الهجوم على هذَين المصطلحَين بسبب صعوبة تحديد استجابة القارئ في كل حالة منع من انتشارهما.

المَذْهَب الإنْسَانِي، الهومَانِيزم humanism

لم يعد مصطلح الهومانيزم أو مذهب حرية الإنسان يحظى باحترام كبير في نظرية النقد الأدبي؛ بسبب ما قاله ألتوسير من أن كتابات ماركس الأولى كانت مثاليةً تدعو لاحترام جوهر إنسانية الإنسان، خارج إطار الثقافة والمجتمع والتاريخ، ومن أنه يعارض ذلك المذهب، ومن ثم كانت دعوته إلى لفظ المصطلح، وقد اتبعه في ذلك عدد من النقاد، ولكن نُقادًا آخرين لم يوافقوه على تفسيره لكتابات ماركس المبكِّرة، وأوضحت بولين جونسون Pauline Johnson (١٩٨٤م) أن إشارة ماركس إلى «الجوهر الانساني» لا تعني تجاهل العوامل الخارجية، محتجةً بأن تفسيرها هو ما ذهب إليه لوكاتش وأدورنو (ص١٠٠) *Marxist Aesthetics; The Foundation Within Everyday Life for an Enlightened Consciousness.* London, Routledge.

الهَجِين، المُهَجَّن hybrid

«القول الهجين» لدي باختين هو ما يتعايش فيه وعيان لغويان مختلفان، وهو يضرب المثل لذلك من رواية «دوريت الصغيرة» لتشارلز ديكنز؛ حيث يكثر وجود الفقرات الساخرة أو التي تعتمد على المحاكاة للسخرية مع التورية معًا (١٩٨١م، ص٣٠٢–٣٠٧). والنص الهجين hybrid text هو الذي يوجد فيه عنصران منفصلان، وغالبًا ما يكونان متعارضَين، سواء من ناحية الموضوع أو الأيديولوجيا.

القِصَّة دَاخِل القِصَّة hypodiegetic

(انظُر: diegesis and mimesis.)

التَّخْمِيد، التَّسْكِين hypostatization

(انظُر: reification.)

الحَلُّ المَبْنِيُّ على افْتِراض hypothesis driven

(انظُر: solution from above and from below.)

I

القَارِئ المِثَالِي ideal reader

(انظُر: readers and reading.)

الصُّورَة الحَرْف، الحَرْف ideogram

(انظُر: deformation.)

أصْغَر وحْدَة عَقَائديَّة ذَات مَعنًى ideologeme

وُضع هذا المصطلح قياسًا على مصطلحات علوم اللغة، مثل فونيم phoneme (التي تعني أصغر وحدة ذات دلالة مفهومة في لغة ما)، وهكذا فإن المصطلح الذي اتبع فيه الباحثون فريدريك جيمسون يعني أصغر وحدة ذات معنًى في أحاديث الطبقات الاجتماعية، وهي الأحاديث الجماعية التي تتسم في جوهرها بالتعارض. وعلى غرار ذلك وُضعت مصطلحات أخرى مثل sememe وstyleme. انظُر: *Fredric Jameson: The political Unconscius; Narrative As A Socially SymboLIC Act.* London, Methuen, 1981.

أُفُق الاحْتِمَالات الأيديولُوجيَّة ideological horizon

(انظُر: horizon.)

الأَجْهِزَة الأيديولُوجِيَّة للدَّوْلَة ideological state apparatuses

(انظُر: ideology.)

الأَيْديُولُوجْيا، العَقَائِديَّة ideology

نظام فكري، أو نسق من الأفكار التي تعتنقها مجموعة من البشر، وتحدِّد رؤية العالَم أو تفسير ظواهره، وترسم من ثم أسلوب مواجهة الحياة، وقد يتضمَّن النسق بعض التناقضات، ولكنها تُستخدم بطريقة تُخفي تناقضها عمَّن يعتنقونها.

ويقول إيجلتون في كتاب حديث له هو «الأيديولوجيا: مقدمة» *Ideology: An Introduction* (١٩٩١م)، إننا نستطيع وضع ستة تعريفات عريضة للمصطلح، وهي:

(١) العملية المادية العامة لإنتاج الأفكار والمعتقدات والقيم في الحياة الاجتماعية.

(٢) الأفكار والمعتقدات (صادقةً كانت أو زائفة) التي ترمز لأحوال وخبرات حياة مجموعة أو طبقة محدودة ذات أهمية اجتماعية.

(٣) تعزيز promotion مصالح مثل هذه الطبقة الاجتماعية وإضفاء الشرعية عليها legitimization في وجه المصالح المتعارضة معها.

(٤) التعزيز وإضفاء الشرعية حين تمارسها «قوة اجتماعية سائدة».

(٥) الأفكار والمعتقدات التي تساعد على إضفاء الشرعية على مصالح مجموعة أو طبقة حاكمة؛ وذلك تحديدًا من خلال التحريف وإخفاء الحقائق.

(٦) المعتقدات الزائفة أو الخادعة التي لا تنشأ من مصالح طبقة سائدة بل من البناء المادي للمجتمع ككل (الصفحات ٢٨–٣٠).

ويذهب الفيلسوف الماركسي الفرنسي ألتوسير إلى أن المجتمعات الطبقية تعتمد في وجودها على الاتفاق في الرأي الذي يستند إلى الأيديولوجيا، من خلال ما يُطلَق عليه أجهزة الدولة الأيديولوجية ideological state apparatuses بقدر ما يستند إلى القمع من خلال أجهزة الدولة القمعية repressive state apparatuses. وتعريفه الموجز للأيديولوجيا هو «تمثيل للعلاقة الخيالية للأفراد مع أحوال وجودهم الحقيقية (الواقعية)» (١٩٧١م، ص١٥٢)، وهو يرى أن الأيديولوجية هي دائمًا تشويه للواقع، على عكس العلم.

ويجدر بنا هنا أن نشير إلى العلاقة بين مفهوم ألتوسير وتعريف فوكوه للخطاب discourse، وقد ذكر إيجلتون أن فوكوه وأتباعه قد نبذوا تعبير الأيديولوجيا واستعاضوا عنه بالخطاب، وهو مصطلح غير دقيق في رأيه، بل فضفاض ولا يغني عن الأيديولوجيا.

أمَّا علاقة كل ذلك بالأدب فهي كما يلي؛ هناك تشابه كبير بين مفهوم ألتوسير للأجهزة الأيديولوجية أو بين ما يسمِّيه الماركسيون البناء الفوقي superstructure، وبين اعتبار بعض الماركسيين أن الأدب جزء من هذا البناء الفوقي، ولا يزال الجدل دائرًا حول مكانة الأيديولوجيا في الأدب أيًّا كان تعريف هذا المصطلح.

التَّفرُّد اللُّغَويُّ idiolect

يستخدم علماء اللغة هذا المصطلح للإشارة إلى الخصائص اللغوية التي تُميِّز حديث فرد ما عن سواه، ومن ثم فمعناه يختلف عن معنى اللهجة dialect التي تُشير إلى لغة مجموعة بشرية.

الفِعْل الإنْشَائِي illocutionary act

(انظُر: speech act theory.)

الخَيَالِي والرَّمْزِي والحَقِيقِي imaginary, symbolic, real

تقول ميشيل باريت Michele Barrett في معرض شرحها للتمييز بين هذه المفاهيم الثلاثة في أعمال لاكان، إن كلًّا منها يمثِّل نظامًا خاصًّا special order؛ فالنظام الخيالي يتضمَّن الصور والخيالات التي تُعتبر سِجلًّا أساسيًّا للأنا ego وطرائق تحديد هُويتها، ويتضمَّن بصفة خاصة بعض الخبرات السابقة على اكتساب اللغة pre-verbal. أمَّا النظام الرمزي فهو مجال الترميز واستخدام اللغة، والعمليات الاجتماعية لهذا النظام تمكِّن الذات من الإشارة إلى الرغبات وتحقيقها، والنظام الحقيقي هو كل ما هو خارج عن نطاق الرمزية وعن نطاق الخبرة التحليلية التي تخضع بالضرورة لحدود الكلام ولا تستطيع تجاوز هذه الحدود (١٩٩١م، ص١٠٢).

وتقول باريت إنها اعتمدت في تعريفاتها هذه على شرح المترجِم، وهو ألان شريدان لكتاب لاكان (١٩٧٩م، ص٨٠–٨٢) وعلى كتاب بنفنوتو وكينيدي (١٩٨٦م، ص٨٠–٨٢).

إضْفَاءُ الذُّكُورَة immasculation

تعني جوديث فيترلي Judith Fetterley بهذا المصطلح وسائل تعليم النساء طرائق تفكير الرجال، وتبنِّي وجهة نظر الرجل، وتقبُّل نسق قيم الذكور باعتباره نسقًا طبيعيًّا ومشروعًا؛ ومن مبادئه الأساسية كراهية المرأة misogyny (١٩٧٨م، ص٢٠ من المقدمة). وهكذا فإن عنوان كتابها وهو *The Resisting Reader* (مقاومة القارئ) يدعو القارئات إلى مقاومة ذلك.

الإضْمَارُ العُرْفِي implicature (conventional)

مفهوم لغوي وارد في كتاب «التداولية» *Pragmatics* من تأليف ليفنسون Levinson ص١٢٧ وما بعدها.

الإضْمَارُ (في المُحَادَثَة) implicature (conversational)

(انظُر: speech act theory.)

المُؤَلِّف المُوحَى بِه، المؤلِّف المفترَض، المؤلِّف المضمَر implied author

(انظُر: author.)

القَارِئُ المُوحَى بِه، القَارِئُ المُفْتَرَض، القارِئُ المُضْمَر implied reader

(انظُر: readers and reading.)

الإدْمَاج، الإشْراك incorporation

يرجع هذا المصطلح إلى المناقشة السياسية الماركسية، وهو يعني أسلوب تحييد المعارضة بإدماجها في أبنية القوى المسيطرة. وقد استند أنصار المادية الثقافية cultural materialists إلى نفس المفهوم دون استخدام المصطلح نفسه؛ إذ يفضِّل ألان سنفيلد Alan Sinfield مصطلح «الإيقاع في الفخ والاحتواء» entrapment and containment،

وهو يعزو إلى هؤلاء وضع «نموذج الإيقاع في الفخ» entrapment model. أمَّا مصطلح recuperation، بمعنى الاستعادة، فهو يشير إلى السماح للمعارضة بقدر معيَّن من حرية التفكير، بحيث يتسنَّى استعادتها (أي المعارضة) إلى صفوف مؤيدي السلطة أو تحييدها بإدماجها أو إشراكها في النسق الكبير للأفكار الخاصة بمصالح السلطة الحاكمة. ومصطلح appropriation يعني نزع الملكية أو الاستيلاء على الملكية (take-over) وهو يدور في فلك المفهوم نفسه.

عَدَمُ التَّحْدِيدِ indeterminacy

(انظُر: ellipsis.)

التَّأْثِير influence

(انظُر: revisionism.)

القَارِئ المُضْمَرُ (المنْقُوش أو المَنْحُوت في النَّص) inscribed reader

(انظُر: readers and reading.)

الحالَة، القُوَّة instance

يفرِّق ألتوسير بين ثلاث حالات للتشكيل الاجتماعي social formation، وهي الحالة الأيديولوجية، والحالة الاقتصادية والحالة السياسية. وهو يستخدم تعبير الحالة المتحكِّمة determinant instance بمعنى القوى السائدة والحاسمة في لحظة زمنية معينة.

المُثقَّفُون، المُفَكِّرُون، المُتعلِّمُون intellectuals

يفرِّق جرامشي بين المثقَّف التقليدي traditional intellectual والمثقَّف المنتمي organic intellectual؛ فالأخير يظل منتميًا إلى طبقته، والأول يهجرها. وقد ثارت مناقشة ذلك في غضون مناقشة ممارسة الكتابة أو احتراف الأدب بين العُمال ومدى تأثير ذلك على مفاهيمهم ووجهة نظرهم. هل تؤدِّي حرفة الأدب إلى تغريب alienation الكاتب؛ أي إلى عزله عن طبقته الاجتماعية؟

القارِئُ المقْصُود intended reader

(انظُر: readers and reading.)

الحِوَارُ داخلَ الرِّوايَة، حِوَارٌ يَتَخَلَّلُ الأحْداث intercalated dialogue

(انظُر: interior dialogue.)

الحِوارُ الدَّاخِليُّ interior dialogue

يُطلق عليه أحيانًا (لدى ميخائيل باختين) internal dialogue، أو تعبير الحوار الصغير microdialogue، ومعناه حوار بين صوتَين يتميَّزان تميُّزًا واضحًا داخل وعي شخصية أدبية (أو داخل وعي شخص حقيقي)، وتصوير ذلك الحوار في الرواية. وهذا المصطلح لا يقتصر على الحوار البسيط الذي يتخذ صورة الأسئلة والأجوبة مثلًا، بل يجب أن يمثِّل مواقف أو معتقدات أو سمات شخصية؛ بمعنى أنها تكتسي صورة الشخصية personified. ويقدِّم فنسنت كربانزانو Vincent Crapanzano مصطلحًا شبيهًا بذلك هو حوار الظل shadow dialogue، ويقول إنه حوار «صامت» أو «شبه مفصح عنه» quasi-articulate تحت مستوى الوعي beneath consciousness، وإن كان يتحوَّل فيصل أحيانًا إلى مستوى الوعي. وهذه الأنواع من الحوار تشبه التفكير حين يتخذ صورة المحادثة (١٩٩٢م، ص٢١٤)، وهو يشير إلى أن فيجوتسكي V. S. Vygotsky ١٩٨٦م هو صاحب العبارة الأخيرة.

الحِوَارُ الدَّاخلي internal dialogue

(انظُر: interior dialogue.)

خِطابُ الإقْنَاعِ الدَّاخِلي Internally persuasive discourse

(انظر: discourse.)

الاسْتِفْسَار، الاسْتِيضَاح طَلَبُ الإحَاطَة، المُسَاءَلَة، الاسْتِدْعاء interpellation

استعار ألتوسير هذا المصطلح ممَّا يحدث في البرلمان حين يتوقَّف النظر في جدول الأعمال مؤقَّتًا لمساءلة وزير أو مسئول عن شيء ما. ومعنى المصطلح إذن أن كل أيديولوجية «تُسائل» أو تستدعي كل فرد لمساءلته أو لمحاسبته، والفرد الذي يُستدعى من خلال اندماجه في العمل الأدبي مثلًا، قد يواجه مذهبًا أيديولوجيًّا مختلفًا يساعده على إدراك حقيقة ذاته. وقد طبَّق ذلك المفهوم إتيين باليبار Etienne Balibar وبيير ماشيري Pierre Macherey في مقال بعنوان «الأدب باعتباره شكلًا أيديولوجيًّا» (١٩٧٣م) «Literature as an Ideological Form». وطبَّقه وبستر Webster على رواية «أنَّا كارينينا» لتولستوي قائلًا إن القارئ يتعاطف مع ليفين ويصبح موضع المُساءلة (١٩٩٠م، ص٨٢–٨٣).

الإدراج، الإقحام، الدَّس، الإدخال interpolation

الإدراج السَّردي interpolated narration معناه إدراج قصة في قصة، وهو أيضًا intercalated narration، وقد يتخذ صورة إدراج أفكار الكاتب بين الأحداث لإلقاء الضوء عليها.

مَجامِعُ أو قَواعِدُ التَّعْبيرِ المشْتَرَكَة interpretative communities

ستانلي فيش Stanley Fish هو صاحب المصطلح (١٩٨٠م، ص١٤)، وقد التقطه النقاد في بريطانيا وزادوا فيه مقطعًا (ta) ليتفق مع هجاء الكلمة الإنجليزية لديهم، وهجاء الكلمة الأمريكية وارد في السطور التالية، ومعناه أن حدود التفسير يحدِّدها مجتمع معين يمثِّله الكُتاب، وأن لها قواعد وأصولًا نحوية وبنائية، ومن ثم فالتعبير يشبه المصطلح الآخر interpretive strategy؛ أي خطة (أو استراتيجية) التفسير. ومعنى ذلك أن المجتمع الذي يتفق فيه الكاتب والقارئ على قواعد التفسير المشتركة لن يواجه اختلافات في تفسير النصوص، وهذا بطبيعة الحال غير صحيح. وقد عارض هذا المفهوم روبرت شولز Robert Scholes في كتابه «سلطة النص» *Textual Power* (١٩٨٥م، ص١٥٤–١٥٦) حيث يقول إن معناه هو قصر مناقشات الاختلاف في التفسير على المنتمين لذلك المجتمع، مع أن المفترض هو عدم نشوء اختلافات بينهم في التفسير!

الذَّاتِيَّة الجَمَاعيَّة، رَوابِطُ الذَّوَاتِ intersubjectivity

معناه أن الذاتية ليست محدودةً بالفرد، ولكنها ظاهرة جماعية لأنها تتكوَّن من قوًى مشتركة، ومغزى ذلك للنظرية الأدبية الحديثة هو أن رؤية القارئ للنص تعتمد على استيعابه له في ذاته من خلال تلك القوى المشتركة؛ ممَّا يعني أن للقارئ دورًا إيجابيًّا كبيرًا في «التعامل» مع النص.

التَّنَاصُّ intertextuality

معنى المصطلح هو العلاقة بين نصَّين أو أكثر، وهي التي تؤثِّر في طريقة قراءة النص المتناصِّ intertext؛ أي الذي تقع فيه آثار نصوص أخرى أو أصداؤها. فإذا كان التناص لا يقتصر على الآثار أو التضمين أو الأصداء، بل يمثِّل تمازجًا كبيرًا أُطلق على الظاهرة تعبير transtextuality؛ أي عبر النصية. وقد وضع جينيت مصطلحَين هما hypertext للإشارة إلى النص المتأثِّر، وhypotext للإشارة إلى النص المؤثِّر.

وكان السبَّاق في هذا المجال دون ذكر المصطلح هو ميخائيل باختين الذي ألمح إلى تداخل الصور النصية في الرواية، واعتمدت عليه جوليا كريستيفا Julia Kristeva في وضع تعريفها للتناص، وكذلك اعتمد عليه رولان بارت. وقد كتب ليون س. روديه Leon S. Roudiez في مقدمة كتاب «الرغبة في اللغة» *Desire in Language* الذي ترجمه عن جوليا كريستيفا ينعي سوء فهم هذا المصطلح بصفة عامة؛ إذ ينكر جانب تأثير كاتب في كاتب وفكرة مصادر العمل الأدبي، مؤكِّدًا أن المقصود به «تبادل مواقع نظم العلامات فيما بين النصوص»؛ أي إحلال نهج أسلوبي محل نهج، وأن ذلك هو ما كانت كريستيفا ترمي إليه في كتابها «ثورة اللغة الشعرية» (١٩٨٠م، ص١٥). ويتفق بارت مع التفسير.

ولَمَّا كان جُل اهتمام هؤلاء النقاد منصبًّا على الرواية، فقد انبرى جون فراو John Frow (١٩٨٦م، ص١٥٥) لتوسيع نطاق التناص ليجعله مذهبًا يتعلَّق بأي نص أدبي، ولإقامة علاقة بين النص ونفسه؛ أي بين العمل الأدبي باعتباره نصًّا جديدًا وبين صورته لدى القارئ باعتباره نصًّا أدبيًّا رسميًّا أو معتمَدًا. ومعنى ذلك إفساح مجال أكبر لإيجابية القارئ في تفهُّم النص.

داخِل الحَبْكَة intradiegetic

(انظُر: diegesis and mimesis.)

الإسْقَاطُ الدَّاخِليُّ introjection

(انظُر: projection characters.)

الرَّاوي المُقْتَحِم intrusive narrator

يشير المصطلح إلى الراوي الذي يقتحم مجرى السرد للتعليق على إحدى الشخصيات أو الأحداث أو المواقف — أو حتى لعرض آراء لا تتصل اتصالًا مباشرًا بما رواه.

تَراقُصُ الألْوان، تَخايُفُ الألْوَان iridescence

(انظُر: flicker.)

التَّنَاظُرُ الزَّمَني، التَّمَاثُل الزَّمَنيُّ isochrony

المصطلح خاص بالشعر في الأصل، والمقصود به تناظر إيقاع الأبيات أو الوحدات الشعرية، أو تساوي الزمن الذي تستغرقه، ولكنه يُطلق اليوم على التناظر بين المدة الزمنية التي تستغرقها أحداث القصة story (أي الأحداث الواقعية) وبين المدة الزمنية التي تستغرقها الحبكة plot (أي تصوير هذه الأحداث في الرواية) (انظر duration وstory and plot).

التَّنَاظُر المَوْضُوعي، التَّناظُر الدلاَلِي isotopy

(انظُر: topic.)

القَصُّ المُفْرَدُ لحادِثةٍ مُتَكَرِّرَة iterative

(انظُر: frequency.)

J

النَّشْوَة، اللَّذَّة، الفَرْحَة، المُتْعَة jouissance

قد يُدهش دارس اللغة الإنجليزية حين يعلم أن هذه الكلمة الفرنسية موجودة في قاموس أكسفورد الكبير (O E D)، وأن لها نماذج من شعر القرنَين السادس عشر والسابع عشر! والقاموس يقول إنها قديمة ولم تعد تُستعمل في الإنجليزية المعاصرة، ولكن أحد معانيها الواردة في المعجم قريب الصلة بمعناها النقدي الحديث؛ المتعة، البهجة، الفرح والمرح والسرور! والكلمة الفرنسية تتضمَّن بلا شك لذةً جنسية، وقد شاعت ترجمتها إلى الإنجليزية بكلمة bliss، التي تعني لذة النعيم أو نشوة الهناء!

وطبقًا لكتاب كريستيفا (١٩٨٠م، ص١٦) فإن ليون روديبه يعزو عودة الاهتمام بمفهوم الالتذاذ الكامن في الكلمة إلى الحلقة الدراسية التي أجراها لاكان وركَّز فيها على اللذة الجنسية، ولو أن لاكان يعرِّفها — في الاستعمال الفرنسي — بأنها «جنسية وروحية وجسدية وفكرية معًا وفي نفس الوقت.»

والترجمة الإنجليزية bliss هي المستخدمة في ترجمة كتاب رولان بارت «متعة النص». وبارت يقول إن بناء النقد للنص على أساس المتعة معناه استحالة الحكم عليه أو القول بأنه حسن أو سيئ.

K

القَطْعُ أو الكَسْر kenosis

(انظُر: revisionism.)

الحادِثَةُ النَّوَوِيَّة kernel event

(انظُر: event.)

الوَظيفَةُ النَّوَوِيَّة kernel function

(انظُر: function.)

الكَلِمَةُ أو الجُمْلَةُ النَّوَوِيَّة kernel word or sentence

معناها في علم الأسلوب أي كلمة تتمتَّع بتأكيد أسلوبي كبير يكفي لتلوين القوة الأسلوبية لوحدة من وحدات النص مهما كان تعريفنا لهذه الوحدة.

L

الافْتِقار، النَّقْص، الغيابِ lack

(انظُر: absence.)

السَّحيفة Lamella

(انظُر: hammelette.)

اللُّغَةُ والكَلَامُ langue and parole

ربما كان أهم تفريق بين هذَين المصطلحَين هو ذلك الذي أورده فرديناند دي سوسير في كتابه عن اللغويات العامة، وقد شاع استخدام الكلمتَين الفرنسيتَين بالإنجليزية، ويقابل الأولى language الإنجليزية، على نحو ما نرى في الترجمة الإنجليزية لكتاب «عناصر السيميولوجيا» *Elements of Semiology* معرفةً بأداة التعريف أو نكرة، أو بتعبير النظام اللغوي language-system، بينما يقابل الثانية الكلمات التالية speaking التكلُّم، speech الكلام، أو language behaviour؛ أي السلوك اللغوي، وأحيانًا تُترجم بعبارات كاملة مثل «مجمل جميع المنطوق به فعليًّا.» وفيما يلي الفقرة التي يحدِّد فيها سوسير ذلك؛ إذ يقول:

> «إذا استطعنا ضمَّ مجموع صور الكلمات المخزونة في عقول جميع الأفراد بعضها إلى بعض، فسوف نتمكَّن من تحديد الرابطة الاجتماعية التي تمثِّل اللغة (langue). إنها مخزن يملؤه أفراد مجتمع ما من خلال استعمالهم

> الإيجابي للكلام (parole)، وهي نظام نحوي من الممكن أن يوجد في أي ذهن، وبالتحديد، في أذهان مجموعة من الأفراد. فاللغة (langue) ليست كاملةً لدى أي متكلِّم، فصورتها الكاملة لا توجد إلا على المستوى الجماعي» (١٩٧٤م، ص ١٣-١٤).

وهكذا فاللغة لا تنتمي إلى المتكلِّم الفرد، بل هو يستوعبها دون جهد ودون تعمُّد (على العكس مثلًا من تعلُّم لغة أجنبية)، أمَّا الكلام فهو «فعل فردي» وهو متعمِّد وذهني (نفس المرجع، ص١٤).

ويفترض جوناثان كالر أننا نستطيع بسهولة أن نوازي بين هذه التفرقة بين المفهومَين لدى سوسير وبين تفرقة تشومسكي بين القدرة والأداء competence and performance. والواقع أن كالر يستخدم هذَين المصطلحَين الأخيرَين بنفس معنى مصطلحَي سوسير في هذا الكتاب (١٩٧٤م) وفي غيره.

وقد أثَّر هذا التفريق بين المفهومَين في النقد الأدبي أكبر تأثير، باعتباره مثالًا يمكن للناقد أن يحاكيه؛ إذ بدأ البنيويون باستخدام «النموذج اللغوي» linguistic paradigm، وتلت ذلك عدة محاولات للعثور على حالات موازية للغة والكلام في «النظام الأدبي»، فاقترح جينيت أولًا أن تعتبر كتابة الأدب بمثابة «كلام»، وأن تعتبر قراءته بمثابة «لغة» وإن كان يستخدم تعبير المنتج والمستهلك في هذا السياق! وتلاه كالر بأن جعل الصفات الأدبية أو الطابع الأدبي للأدب بمثابة اللغة، وجعل كل قراءة للنص بمثابة كلام.

إضْفاءُ الشَّرْعِيَّة Legitimization

يُستخدم المصطلح في النقد الأدبي الحديث للإشارة إلى أن أحد مهام العمل الأدبي هو تصوير النظام الحاكم (وليس نظام الحكم) أو القيم التي يقوم عليها بصورة تُضفي عليها الشرعية. وهكذا يزعم جرايام هولدرنس Graham Holderness أن دراسة تليارد لمسرحيات شيكسبير التاريخية تقدِّم المسرحيات باعتبارها رموزًا للنظام، أو وسائل لإضفاء الشرعية؛ أي إنها «صور ثقافية توسَّلت بها الأيديولوجيا السائدة للدولة التيودورية لإثبات صحة سلطتها المعنوية والسياسية، من خلال خدمات مواطن مخلص موهوب هو شيكسبير» (١٩٩٢م، ص٢١-٢٢).

مَوْضوعُ رَئيسيٌّ (مُجَسَّد) Leitmotif

(انظُر: theme and thematics.)

نَموذَجُ تَصْريف الكَلِمَة، النَّموذَجُ اللُّغَويُّ linguistic paradigm

معنى المصطلح: المجموعة الكاملة للأشكال المنصرفة أو المعربة للفعل أو للاسم أو للحرف، وهي التي تقدَّم غالبًا باعتبارها صورًا لمادة معجمية واحدة. والعلاقة بين تصريف الفعل وإعراب ما يليه من أسماء يُطلَق عليها paradigmatic relation، وقس على ذلك تأثير الأشكال الإعرابية أو الصرفية في بناء الكلمات الأخرى المتصلة بها، وهو المفهوم الذي وضعه سوسير في أوائل القرن ثم اتسع نطاق تطبيقه في علوم اللغة، ومن ثم انتقل إلى الأدب (تراسك، المصطلحات النحوية في اللغويات، ١٩٩٣م).

وقد طبَّق جينيت ذلك المفهوم على الرواية من خلال دراسة زمن الفعل tense وعلاقته بالروابط الزمنية بين السرد والقصة، وصيغة الفعل mood (خبري، إنشائي) للدلالة على أشكال «التمثيل» السردي ودرجاته، والصوت voice (بمعنى الحديث المباشر، غير المباشر) لتفسير الموقف السردي أو حالاته (١٩٨٠م، ص٢٠–٣١). واستعان لاكان بهذا المفهوم في زعمه بأن «اللاوعي» يشبه اللغة في بنائه، ومن ثم اعتبر أن اللغة عمومًا تمثِّل نموذجًا للتصريف.

وإلى جانب ذلك كله بل وأهم منه، تأثَّر النقاد بفكرة التقسيم الثنائي لدى سوسير في وضع أسس تمييز ثنائية، وتعارضات ثنائية في تحليل الأدب. وقد يرجع ذلك كله حسبما يقول هوثورن (١٩٩٤م) إلى فكرة سوسير عن النموذج اللغوي.

نَصُّ القِراءَة (السَّلْبِيَّة) lisible

(انظُر: readerly and writerly texts.)

الأدَبِيَّة، الطَّابَعُ الأَدَبِي، أدَبِيَّةُ الأدَب literariness

يذكر أيخنباوم Eichenbaum (١٩٧١م، ب. ص٦٢) أن جاكوبسون هو صاحب المصطلح مشيرًا إلى ما أكَّده من أن موضوع دراسة الأدب هي طابعه الأدبي.

الفِعْلُ الكَلامِي locutionary act

(انظُر: speech act theory.)

مَنْطِقُ التَّطابُق، مَنْطِقُ التَّماثُل logic of the same

مصطلح شاع في النقد النسائي للتدليل على خطأ في الاستدلال بافتراض وجود الذكر أولًا ثم مطابقة الأنثى به، وإن كان المصطلح قد تسرَّب إلى النقد الأدبي خارج الحركة النسائية، لا سيما في التدليل على فساد منطق تتبُّع التأثير الأدبي.

الإحالة إلى معنًى خارج النص logocentrism

أحيانًا يستخدم المصطلح الآخر phonocentrism مكان هذا المصطلح الذي اشتقَّه دريدا للإشارة إلى نُظم فكرية أو عادات التفكير التي تستند إلى ما يسمِّيه بميتافيزيقا الحضور metaphysics of presence، وهو التعبير الذي وجده عند هايديجر، ويعني به الاعتقاد بوجود مركز centre (وهي ما يعنيه بالحضور) خارج النص أو خارج اللغة يكفل ويُثبت صحة المعنى دون أن يكون هو قابلًا للطعن فيه أو البحث في حقيقته. ويقول دريدا إن مثل هذا الموقف يُعتبر مثاليًّا في جوهره، وإن هدم «الإحالة» المذكورة معناها أيضًا هدم المذهب المثالي أو الروحي «في شتى أشكالهما» (١٩٨١م، ب. ص٥١).

وفي الباب الأول من كتابه «علم الكتابة» يقول دريدا إن تاريخ الميتافيزيقا قد دأب على إسناد أصل الحقيقة إلى العقل أو المنطق، بمعنى المبدأ العقلي الذي يقوم الكون على أساسه، وإن تاريخ الحقيقة، وحقيقة الحقيقة، كان دائمًا يستند إلى ... التحقير من شأن الكتابة، وقمعها خارج الكلام «المكتمل» (١٩٧٦م، ص٣).

ويقول هوثورن (١٩٩٤م) إن عبارة دريدا الشهيرة «لا يوجد شيء خارج النص» يمكن أن تُترجم أيضًا على النحو التالي «لا يوجد نص خارجي»، ويؤكِّد أنها ينبغي أن تُفهم على ضوء هذا المصطلح (انظر logos).

المَنْطِق، العَقْل، الحِكْمَة، الكَلِمَة (كَلِمَةُ الله) logos

يورد ريتشارد هارلاند Richard Harland التفسير التالي لهذا المصطلح عند دريدا:

«كلمة يونانية تجمع في مفهوم واحد، المبدأ العقلاني الداخلي للنصوص اللغوية، والمبدأ العقلاني الداخلي للبشر، والمبدأ العقلاني الداخلي للكون الطبيعي، ممَّا يُلقي الضوء عليها جميعًا. وممَّا يلقي المزيد من الضوء أن تجمع كلمة logos كل هذه المعاني مع معنًى آخر هو «القانون»، فالمنطق باعتباره مبدأً عقلانيًّا داخليًّا يسود ويُسيطر على الأشياء المادية الخارجية.» (١٩٨٧م، ص١٤٦). ويجب أن نُضيف أن دريدا يُنكر وجود مثل هذا المبدأ الداخلي العقلاني قائلًا إن الاحساس بالأمان نتيجة الاعتقاد بوجوده إحساس زائف.

مَذْهَبُ اللَّعِبِ أو التَّمْثيلِ أوِ الحَرَكَة ludism

الكلمة مشتقة من جذر لاتيني بمعنى يلعب، وهي والصفة منها ludic تُستخدمان في الإنجليزية كمترادفَين لـ play وplayful خصوصًا في النقد التفكيكي، والمعنى الأساسي الذي يضم المعاني الثلاثة (اللعب والتمثيل والحركة) هو حرية رؤية واستخلاص المعاني من النص؛ إمَّا جدًّا وإمَّا هزلًا، وإمَّا حقيقةً وإمَّا تمثيلًا، وحرية حركة الذهن مع النص طالما استبعدنا فكرة الإحالة إلى مركز عقلي logos خارجه.

M

مَبْدَأ الطَّرِيقَة manner (maxim of)

(انظُر: speech act theory.)

الهامِشِيَّة marginality

بدأ الاهتمام في النقد الحديث بموقف الكُتاب والشعراء الذين لم يشغلوا مكانًا معترَفًا به في تاريخ الأدب بسبب عدم انتمائهم إلى المؤسسة الاجتماعية والمؤسسة الأدبية المرتبطة بها، منذ أن نشر تيري إيجلتون Terry Eagleton كتابه *Exiles and Emigrés* «في المنفى والمهجر» عام ١٩٧٠م، وفيه أشار إلى مشكلة الوقوع بين ثقافتَين، والصراع الذي يؤدِّي إلى التهميش. ولكن نُقاد الحركة النسائية أحيَوا المفهوم في الآونة الأخيرة بسبب إصرارهم على أن الأدب النسائي يلقى نفس المصير بسبب وقوعه بين ثقافة الرجل وثقافة المرأة (غير المعترف بها).

ويستخدم تعبير subaltern الذي يعني «التابع» أو «المرءوس» في اللغة للدلالة على نفس المعنى. ويستخدم دريدا كلمة supplement؛ أي المُلحَق أو المرفق، للدلالة على معنًى مشابه.

الوَسْم، التَّمْييز markedness

يعني اللفظ المميَّز marked في علوم اللغة اللفظ الموسوم بحرف إضافة مثلًا أو الموضوع في مكان مميَّز (في علم الأسلوب)، كأن يكون مسبوقًا بصفة أو مضافًا إلى لفظ آخر

يميِّزه. والتقط رُواد النقد النسائي التعبير للإشارة إلى أن اللغة تفترض أن الذَّكر هو الأصل، وعندما تريد الإشارة إلى الأنثى تلجأ إلى مثل هذا التمييز.

الحَدَثُ الخَارِق، الخَوارِقُ marvellous

(انظُر: fantastic.)

الأُمويَّة، حُكْمُ المَرْأة، حُكْمُ الأُم matriarchy

تُستخدم في النقد الحديث في مقابل الأبوية، أو حكم الرجل patriarchy.

المعْنى وَالدَّلَالَة meaning and significance

المقابلة بين المصطلحَين حديثة، رغم قِدم كل منهما وتاريخه الطويل، وهي مقابلة ترجع في المقام الأول إلى الناقد الأمريكي هيرش Hirsch الذي يفرِّق في كتابه «صحة التفسير» *Validity Interpretation* بينهما، بحيث يُبرز تكاملهما واتساقهما.

> «المعنى هو ما يمثِّله النص، وهو ما يعنيه المؤلف حين يستخدم مجموعةً معينة من العلامات، وهو ما تمثِّله هذه العلامات. أمَّا الدلالة فتشير إلى العلاقة بين ذلك المعنى وشخص ما، أو بين المعنى ومفهوم ما أو حالة ما، بل أي شيء يمكن أن نتصوَّره» «١٩٦٧م، ص٨».

ومعنى ذلك أن لدينا مرحلتَين يمر بهما القارئ عند قراءة النص؛ الأولى هي إدراك المعنى الذي يقصده الكاتب، والثانية هي تحديد دلالة ذلك المعنى له. ويقول ريفاتير Riffaterre: «إن على القارئ قبل الوصول إلى الدلالة أن يتخطَّى عقبة التمثيل.» ومن ثم فإن المرحلة الأولى في «فك شفرة القصيدة» تبدأ بقراءة استكشافية heuristic reading، وهي مرحلة إدراك المعنى. ويُطلق ريفاتير على المرحلة الثانية مرحلة القراءة بأثر رجعي retroactive reading، وهي مرحلة القراءة التفسيرية الحقة أو الهرمانيوطيقية (١٩٧٨م، ص٤–٥). وهو يقول إن «وحدات المعنى قد تكون كلمات أو عبارات أو جملًا، «أمَّا» وحدة الدلالة فهي النص» (المرجع نفسه، ص٥–٦).

سُوْءُ الفَهْم، سُوْءُ التَّقْدير، الجَهْل meconnaissance

يستخدم لاكان التعبير للإشارة إلى خطأ الطفل في إدراك صورته في المرآة، وهو يخطئ لأن الصورة المعكوسة تقدِّم «انعكاسًا زائفًا للجسد كله»؛ ممَّا يتعذَّر على الطفل استيعابه. وخطأ الإدراك misrecognition الذي يقوم عليه ذلك يؤدِّي إلى نفس النتائج بالنسبة للقارئ الذي لا يستطيع إدراك الصورة الكلية للنص.

التَّوَسُّط، الوَساطَةُ بِالتَّحْويل mediation

يشيع هذا المصطلح في كثير من النظريات الحديثة حول طبيعة التفاعل والتواصل البشري، وهو يدعو لنبذ عمليات الاختزال reductive processes أو النظرة الآلية للنص mechanistic؛ إذ يؤكِّد أن التوسُّط يعتمد على نُظم للتحويل transformation، والمقصود بذلك تحويل صورة النص من خلال توسُّط عوامل خارجة عنه مثل النظرات الاجتماعية والتاريخية والأيديولوجية.

ويقول فريدريك جيمسون في كتابه «اللاوعي السياسي» *The Political Unconscious* (١٩٨١م) إن التوسُّط له جانبان، فهو ما يفعله الباحث من خلال عملية اجتياز الشفرة transcoding؛ أي اختراع مجموعة من المصطلحات تمكِّنه من تحليل وإيضاح لونَين متميزَين من الأشياء أو النصوص استنادًا إلى مصطلحاته نفسها، بحيث يبرز مستويان للواقع يختلفان اختلافًا بيِّنًا عن بعضهما البعض (ص٤٠).

وملخَّص ما يقوله إذن هو أن الباحث يتوسَّط mediate بين المستويات المختلفة ويُميط اللثام أيضًا uncover عن وجود المستويات (ص٣٩).

الذَّاكِرَةُ غَيْرُ الطَّوعية، الذَّاكِرَةُ دونَ إرادَة mémoire involontaire

(انظُر: aura.)

رِسالَة message

(انظُر: functions of language.)

نَقْد النَّقْد، ميتانَقْد metacriticism

حل مصطلح النظرية الأدبية literary theory محل هذا المصطلح في الاستعمالات الجارية.

قِصَّةٌ عَن القِصَّة، ميتاقِصَّة metafiction

(انظُر: metalanguage.)

لُغَةٌ تَصِفُ اللُّغَة، لُغَةٌ وَرَاءَ اللُّغَة، ميتالُغَة metalanguage

يقول جينيت إن الأدب يشبه اللغة والنقد هو الميتالغة، وإن كان الأدب نفسه يمكن اعتباره لغةً وراء اللغة، كما هو الحال في الميتاقصة metafiction؛ أي في القصة التي إمَّا (١) تتحدَّث عن قصة أخرى مدرجة فيها، وإمَّا (٢) تتحدَّث عن نفسها وعن أساليبها السردية metanarrative.

تَجَاوُزُ حُدودِ القصَّة metalepsis

يعني المصطلح أيَّ خروج عن تقاليد السرد؛ كأن يوقف المؤلف (أو الراوي) سير الأحداث ليطلب من القارئ التدخُّل لمساعدة إحدى الشخصيات على فعل شيء ما.

اللُّغَةُ داخِلَ اللُّغة، ميتالُغَوي metalingual

(انظُر: functions of language.)

الرِّوَايَة داخل الرِّوَايَة metanarrative

(انظُر: diegesis and mimesis, metalanguage.)

الاسْتِعَارَة metaphor

(انظُر: syntagmatic and paradigmatic.)

ميتافيزيقا الحُضور metaphysics (of presence)

(انظُر: presence.)

الكِنايَة metonymy

(انظُر syntagmatic and paradigmatic.)

الحِوَارُ الدَّاخِلِي microdialogue

(انظُر: interior dialogue.)

التَّمْثيل، المُحَاكاة mimesis

(انظُر: diegesis and mirnesis.)

مَرْحَلَةُ المرآة mirror stage

وفقًا لنظرية لاكان، يُعتبر مفهومنا لأنفسنا في جوهره صورةً معكوسة أو خيالية ونحن نُحاول الدفاع عنها دائمًا ضد هجوم العالم الحقيقي أو الواقعي.

انْعِكاساتُ النُّصوص، الانعكاساتُ النَّصِّيَّة mirror text

(انظُر: mise-en-abyme.)

اللَّانِهائِيَّة (في الصُّورَةِ وفي الدَّلَالَة) mise-en-abyme

التعبير الفرنسي يعني أن انعكاسات معاني النصوص لا نهاية لها كأنها تنعكس في مرايا متقابلة، وفقًا لميك بال (١٩٨٥م). ويتضمَّن كتاب لوسيان دالنباخ Lucien Dallenbach بعنوان «المرآة في النص» *The Mirror in the Text* (١٩٨٩م) دراسةً تفصيلية لدلالة هذا المصطلح في الفنون الجميلة والأدب.

سُوءُ الفَهْم، القراءَةُ الخاطئة misprision, misreading

(انظُر: revisionism.)

طَرِيَقة، نَوْع، وَسيط، قَناةُ تَوْصيل mode

إلى جانب المعنى الأول؛ أي الطريقة أو النوع، أدخل هاليداي، عالم اللغويات الأشهر، تعريفًا للمصطلح بمعنى الوسيط؛ أي medium أو قناة التوصيل channel of communication، كما أصبح التعبير يُشير في علم السرد إلى طرائق النظر أو المنظورات perspectives.

الحَدَاثَةُ ومَا بَعْدَ الحَدَاثَة modernism and postmodernism

لا يزال الخلاف قائمًا، حتى منتصف التسعينيات، حول حدود كل من المصطلحَين، وإن كانت الحداثة لا تزال مقصورةً على الإشارة إلى اتجاه فني وثقافي، على حين يتضمَّن مصطلح ما بعد الحداثة الإشارة إلى بعض ملامح المجتمع الحديثة كذلك. ولكن الفصل بينهما نظريًّا عسير بسبب اختلاف آراء كبار من كتبوا في الموضوع؛ فكتاب أندرياس هايسن Andreas Huyssen وعنوانه *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture and Postmodernism* (١٩٨٨م) يؤكِّد صعوبة تحديد ملامح ما بعد الحداثة، خصوصًا بسبب تداخله في المفهوم مع تعريف عدد من النقاد للحداثة (ص٥٨–٥٩). وهكذا نجد أن بعض النقاد يُطلقون تعبير الطليعية avant-gardism على ما بعد الحداثة. ويسمِّيها آخرون، حسبما يقول إيهاب حسن، بالطليعية الجديدة neo-avant-gardism على حين يوازي آخرون بين الطليعية والحداثة (١٩٨٥م، ص١٢١). وقد أكَّد دافيد هارفي David Harvey أن عناصر الاستمرار تُرجِّح عناصر الانكسار في تحوُّل الحداثة إلى ما بعد الحداثة، وأن الحركة الأخيرة تمثِّل «أزمةً» في الأولى، وأن هذه الأزمة تؤكِّد مظاهر «التفتُّت» و«الطابع الوقتي»، وتشكِّك في تصوُّر «الثبات» و«الدوام» (١٩٨٩م، ص١١٦)، في حين يقول «أليكس كالينيكوس Alex Callinicos (١٩٨٩م) إنه لا توجد فروق محدَّدة بين المصطلحَين، وإن الفروق يمكننا أن نعزوها إلى مظاهر الإحباط لدى جيل ١٩٦٨م في أوربا الغربية وفي الولايات المتحدة سواء على المستوى السياسي أو الثقافي.

أمَّا المصطلح الذي لا خلاف عليه إلى حد كبير فهو الطليعية avant-gardism المستعار من فكرة إرسال فصيلة عسكرية للاستطلاع أو لتمهيد الأرض لهجوم الجيش، ومن هنا جاء معنى الإعداد للهجوم على ما تواضع عليه أهل الفن والأدب في القرن التاسع عشر؛ ولذلك توصف بالطليعية المذاهب التالية؛ التكعيبية والمستقبلية والدادية والسيريالية والتركيبية constructivism، وهي قطعًا ممَّا نعتبره من مدارس الحداثة.

وأهم عنصر في مذاهب الحداثة هو رفض الواقعية، بمعنى أن الفنان لم يعد يطمح إلى تحقيق التماثل بين عمله وما يصوِّره verisimilitude، ومن ثم لم يعد نُقاد الحداثة يقيسون جودة العمل بمدى محاكاته أو تمثيله للطبيعة أو للواقع، بل يعترفون له بحياة خاصة أو بعالمه الخاص. ومثلما بدأ ذلك التيار في الفنون التشكيلية وامتدَّ إلى الأدب، وجدنا النقاد يُرسون أُسسًا نفسية وفكرية للحداثة التي تُعتبر مناقضةً للرومانسية؛ أهمها زيادة نبرة التشاؤم والميل إلى رؤية العالم في صورة مفكَّكة، تتهاوى جدران بنيانها بل ويتصدَّع أساسها أيضًا، ومنها أيضًا التشكيك في معنى التقدُّم العلمي والتكنولوجي. وهذا التشكيك هو الذي يعتبره النقاد فاصلًا في التمييز بين الحداثة وما بعد الحداثة.

ومن مظاهر الحداثة تعدُّد وجهات النظر إلى الأشياء والقضايا، والأخذ بمبدأ النسبية، مع التأكيد على «وجود حقيقة أساسية هي ثبات الواقع الخارجي الذي يصوِّره الفنان» (هارفي، ١٩٨٩م ص٢٠)، على حين تُنكر ما بعد الحداثة وجود هذه الحقيقة، ممَّا يشير إلى تأثير التفكيكية أو إلى علاقة ما بعد الحداثة بالتفكيكية. فإذا كان أُدباء الحداثة ينعَون التمزُّق والتخبُّط فهم يطمحون إلى التكامل والنهج السوي، وهو ما لا يطمح فيه، بل وما لا يؤمن بوجوده أصحاب ما بعد الحداثة. ويقول هوثورن (١٩٩٤م) إن تأثير فرويد واضح هنا، على الأقل بسبب ما أحدثه من هزٍّ أو تقويض لأفكار الثبات في الشخصية والأمل في التقدُّم. وقد يكون السبب في الاهتمام الشديد بذلك هو الهزة التي أحدثتها الحرب العالمية الثانية، وهي التي تُعتبر بدايةً لكل اتجاه نحو ما بعد الحداثة.

وهكذا فإن جوانب الحداثة، التي تُعتبر عناصر إرساء ما بعد الحداثة من أشد عناصرها تطرُّفًا، هي رفض المحاكاة أو التمثيل representation، وتفضيل الإحالة إلى الذات عليه self-reference، خصوصًا نبرة السخرية و«اللهو»، ومنها رفض صورة العمل المتكامل أو الذي يتمتَّع ﺑ «وحدة عضوية»، وإحلال مبدأ المواجهة مع القارئ و«إغاظته» محل التعاون معه، ورفض فكرة الشخصية والحبكة باعتبارهما مفهومات

فنيةً غير مقبولة، بل ورفض «المعنى» نفسه باعتباره وهمًا لا أمل له ولا رجاء فيه، والاعتقاد بأنه من العبث محاولة فهم العالم، بل من العبث الاعتقاد بوجود عالم يمكن فهمه. وهي مدرسة تتطرَّف في إعلاء المثل الأعلى للذاتية بحيث يتحوَّل إلى «الأنا وحدية» solipsism (ترجمة زكي نجيب محمود وعزمي إسلام) مع رفض نغمة التباكي على مصير العالم، بل إن المدرسة تسخر من ذلك وتضحك.

ويبرز مصطلحان هنا في إطار وصف رواية ما بعد الحداثة وهما fabulation وsurfiction، وكلاهما يعني الاهتمام بظواهر عدم تمثيل الواقع، والتركيز على المظاهر الفنية لعملية الكتابة نفسها، بحيث تدور القصة حول نفسها، مع الإيحاء بأن الكاتب لا همَّ له إلا الكتابة، دون حاجة ماسة إلى الاتصال بالعالم خارج كتابته. ويمكن ترجمة الأول بالتحبيك؛ أي انصباب التركيز على الحبكة، والثاني بالقصة الدنيا أو القصة الأدنى، بمعنى التركيز على الحكاية داخل الرواية بغض النظر عن علاقتها بالعالم الواعي.

لَحْظَةُ التَّجَلِّي، لَحْظَةُ الإشْراق، اللَّحْظَةُ النُّورانِيَّة moment

فيرجينيا وولف هي أول من استخدم تعبير اللحظة moment للإيحاء بمعنى القوة الكامن فيه بحيث يقترب من التجلي epiphany أو الإشراق لدى جيمس جويس James Joyce. والمعنى هو تضافر عدة عوامل بشرية وغير بشرية في الإفصاح عن رؤية خاصة أو عن حقيقة غير مألوفة.

وقد تغيَّر معنى المصطلح في العقدَين الأخيرَين ليدل على تضافر القوى في لحظة توتُّر خاصة — بفعل عوامل ثقافية واجتماعية وتاريخية — للدلالة على حقيقة غائبة. ويشبه هذا المفهوم، مفهوم التلاقي والتضافر في مصطلح conjuncture.

وَحْدَةُ اللُّغَة القَوميَّة، خاصٌّ بِالحَديثِ المُنْفَرد monoglossia

(انظُر: dialogie.)

الخِطَابُ الأحادِي monovalent discourse

(انظُر: register.)

المُونْتاج، المُونْتاجُ السِّينمائي montage

ومعناه تشكيل العمل الفني من عدة مصادر متميِّزة. ويرجع الخلاف حول «موقع» هذا المفهوم إلى هجوم لوكاتش Lukacs الناقد الماركسي المَجَري عليه في غمار المناقشة حول الحداثة والواقعية؛ إذ كان يرى فيه تزييفًا للواقع (بلوخ، ١٩٧٧م، ص١٣)، وكان يراه قمة المدرسة الرمزية ومحور الحداثة، وهو ما كان يعارضه، على حين كان بريشت Brecht، رغم تسليمه بوجود عناصر فوضوية فيه أو بوجود ما يسمِّيه بالمونتاج الفوضوي anarchistic montage، يعترف بأنه استخدمه في مسرحياته من باب تعديل الواقعية التي كانت لا تزال تحتفظ بمفهوم القرن التاسع عشر لها. والطريف أن لوكاتش عاد للاعتراف بجدوى المونتاج بعد نجاح أعمال جون هارتفيلد (نفس المرجع، الصفحات ٧٠–٧٢). وفي كتاب «طرائق الكتابة الحديثة» يقول دافيد لودج David Lodge إن جاكوبسون كان يعتبر المونتاج صنوًا للاستعارة، على حين يقول هو إنه يراه أقرب إلى الكناية metonymy.

المَوْضوع (المادي) motif

(انظُر: theme and thematics.)

تَوافُرُ الدَّوافع، ما لَه دافع، ما يَسْتَنِدُ إلى دافع motivated

(انظُر: function وarbitrary.)

مَكْتُومُ الصَّوْت؛ كَتْمُ الصَّوْت muted; muting

يختلف تعبير كتم الصوت عن تعبير المنع من الكلام أو الإسكات silencing في أن الفئات الاجتماعية التي تُكتم أصواتها تعبِّر عن نفسها بطرائق مختلفة من بينها الشعائر والطقوس والفنون، وهذا التمييز هو الذي توصَّلت إليه إلين شووالتر استنادًا إلى أبحاث من تقول إنه متخصِّص في علم الدراسات العرقية ethnography هو إدوين آردنر Edwin Ardner (والذي عهدناه أنه من علماء الأنثروبولوجيا أو علم الإنسان anthropology)، ومن ثم تقول إن النساء باعتبارهن من الفئات التي تعاني من كتم

الصوت يُعبِّرن عن أنفسهن بطرائق مختلفة، وعلى الباحث أن يكتشف ما يقلنه بدراسة فنونهن وطرائق حياتهن (١٩٨٦م، ص٢٦١).

الأُسْطورَة myth

ساهم اثنان من كِبار مفكري العصر في بَث الحياة من جديد في المفهوم الأدبي للأسطورة، وهما كلود ليفي-شتراوس Claude Levi-Strauss ورولان بارت، فقد ناقشها الأول في كتابه *The Savage Mind* مناقشةً مستفيضة ليُرسي بذلك مفهوم الأسطورة باعتبارها ضربًا من التفكير الذي يستند إلى عناصر تقع في «منتصف الطريق بين المُدركات والمفهومات» (١٩٧٢م، ص١٨)، وهذا يختلف اختلافًا بيِّنًا عن النظرة التقليدية للأسطورة التي عرَّفها روبرت شولز Robert Scholes وروبرت كيلوج Robert Kellogg في كتابهما «طبيعة القصة» *The Nature of Narrative*.

والتحوُّل في مفهوم الأسطورة من الحبكة إلى طريقة للتفكير ذات علاقات شبه وثيقة بالأيديولوجيا (رغم الاختلافات القائمة فيما بينهما) يؤكِّده رولان بارت في كتابه الذي أحدث تأثيرًا واسع النطاق عنوانه «أساطير» *Mythologies* (١٩٧٣م). والإنجاز الكبير في هذا الكتاب هو التقريب بين الأساطير والحياة المعاصرة، وإشعار القُراء الأوربيين أبناء هذا الزمن أن الأساطير لا تقتصر على ما آمن به وأبدعه الآخرون، أو ما أبدعته شعوب أخرى غريبة عنهم (مثل قبائل أقاصي أفريقيا أو الفلاحين الروس أو قدماء اليونان)، بل هي جزء لا يتجزَّأ من مادة الحياة الحديثة في الغرب ونسيجها. ويتعرَّض الكتاب لدراسة شتى الموضوعات «الأسطورية» الجديدة بإيجاز مثل «مصارعة المحترفين» ومساحيق الغسيل، ووجوه ممثِّلات السينما (مثل جريتا جاربو) والوجبات الشائعة في المطاعم الأوربية و«نوادي» التعري قطعةً قطعة!

ويقول بارت إن فكرة الأسطورة لديه تفسِّر طرائق تقديم الظروف التي يتحكَّم التاريخ فيها ويحدِّدها في صورة توحي بأنها «طبيعية»، وأنها تسمح بالكشف عن «سوء استخدام الأيديولوجيا» الكامن في «عرض ما نسلِّم به ولا نتساءل عن مدى صحته» (ص١١). ومن ثم فالأسطورة بالنسبة لبارت تُضفي الصفة الطبيعية naturalization وهي تعكس عملية نزع لثام الأُلفة defamiliarization.

أمَّا تعبير «النظير الأسطوري» mythic analogue فمعناه الصور الجمالية في الأعمال الفنية الحديثة التي ترجع إلى الشكل الأسطوري، وشيوع المصطلح في

التسعينيات لا يعني أنه حديث؛ فالواقع أن صاحب المصطلح هو كليمنس لوجوفسكي Clemens Lugowski الذي أورده أول مرة في كتابه «الشكل والفردية والرواية» *Form, Individuality and the Novel* الذي نُشر بالألمانية عام ١٩٣٢م ولم تُنشر ترجمته إلا عام ١٩٩٠م. ويسبق لوجوفسكي كلًّا من بارت وليفي-شتراوس في اعتبار الأسطورة طريقةً لتمثيل الواقع. وعندما يُشير إلى قصص ديكاميرون (بوكاشيو) يقول إن النظير الأسطوري يتضمَّن «رؤيةً للعالم باعتباره شكلًا من أشكال الوجود اللازمني والساكن»، وهذا يذكِّرنا برأي بارت في الأسطورة باعتبارها تحويلًا للتاريخ إلى عالم المنطق المقبول.

N

تأخُّر ظُهورِ التَّأثير، تأخيرُ التَّأثُّر، التَّأثيرُ المتأخِّر nachträglichkeit

تعبير ألماني يستخدمه فرويد، وينتفع به لاكان وجاك دريدا في التأكيد على عنصر الزمن في عملية القراءة والإبداع.

اسْمُ الأب name-of-the-father

يستخدمه لاكان للإشارة على المصدر الخارجي للسلطة، باعتبار أن ذكر الأب هو مصدر سلطة الابن، وهو يقيم حجته على أساس نظرية فرويد.

المُونُولُوج السَّرْدِي narrated monologue

(انظُر: free indirect discourse.)

المَحْكِي لَه، المَقْصُوصُ عَلَيْه narratee

السامع أو القارئ الذي تُوجَّه إليه القصة، وهو ليس مجرَّد فرد تُقص عليه القصة؛ إذ ينبغي أن يتضمَّن النص ما يشير إلى أن القصة موجهة فعلًا إلى «جمهور» أو قارئ معين؛ ممَّا يعني ضرورة تضمين النص ما يوحي (ولا نقول ما يقطع) بذلك، حسبما يقول برنس (١٩٨٨م). وبرنس يفرِّق بين من تُحكى له الحكاية، وبين القارئ، وكذلك بين هذَين والقارئ الموحى به. فقد يكون المحكي له شخصية في الرواية، وهو يسمِّيه

intra-fictional narratee، أمَّا القارئ أو القارئ الموحى به فهو extra-fictional narratee.

السَّرْد، طَرْيقَةُ السَّرْد، القِصَّةُ أو الرِّوَايَة narration

القِّصَّة، قَصٌّ حادِثَة، الرِّوَايَة narrative

يقول برنس Gerald Prince (١٩٨٨م، ص٥٨) إن معنى المصطلح هو «قص حادثة واحدة أو أكثر، خياليةً كانت أو حقيقية، «بحيث يكون معناه منصبًّا على» النتيجة والعملية، والهدف والفعل، والبناء وإدراك البناء» الخاص بالقصة، واستخدام المصطلح يدل على الاقتصار على أي تركيب يضم أي عنصرَين من هذه العناصر الستة.

مُسْتَوَياتُ السَّرْد، القَص، الرِّوايَةُ narrative levels

(انظُر: story and plot.)

حَرَكاتُ السَّرْد، القَص، الرِّوايَةُ narrative movements

(انظُر: duration.)

المَوْقِفُ السَّرْدِي، المَوقِفُ القَصَصِي narrative situation

عِلْمُ السَّرْد، عِلمُ القَص، عِلمُ الرِّوايَة narratology

ومعناه دراسة السرد من حيث هو سرد فقط، أو فن قص القصة؛ أي سرد الأحداث.

الرَّاوِي، القَّاص، السَّارِد narrator

يؤكِّد برنس المعنى القديم (١٩٨٩م، ص٣١٦)، على حين تقول بال إن القاص هو «فاعل فعل السرد»، وهو ليس شخصًا بل ضمير مستتر في ثنايا القصة أو الرواية (١٩٨٥م، ص١٩). وتقول مونيكا فلوديرنيك Monica Fludernik إن معناه يقتصر على «تلك

اللحظات من الحديث المباشر الذي يدل على وجود متحدِّث أو على من يخاطب القارئ مباشرة» (١٩٩٣م، ص٤٤٣).

إضْفَاءُ الصِّفَةِ الطَّبيعِيةِ naturalization

(انظُر: defamiliarization.)

التَّفَاوض، المُسَاوَمَة، التَّبَادَل negotiation

(انظُر: exchange.)

الحَرَكَةُ الزِّنْجِيَّة، الهُوِيَّةُ الزِّنجِيَّة negritude

معنى المصطلح هو الإقرار بالانتماء إلى الزنوج وقَبول مصيرهم وتاريخهم وثقافتهم، وقد تطوَّر هذا المعنى الأصلي فأصبح يُطلَق على كتابات الزنوج المقيمين في فرنسا، ومقاومتهم لإدماج أدبهم في الأدب الأوربي؛ خشية طمس الهُوية الزنجية. وكان الكاتب والشاعر ليوبولد سنغور، السنغالي، من كبار دعاة هذه الحركة.

التَّارِيخِيَّةُ الجَدِيدَةُ والمَادِّيَةُ الثَّقَافِيَة new historicism and cultural materiatlism

يطلَق هذا المصطلح على مجموعات أو تجمُّعات من النقاد وأصحاب النظريات الذين رفضوا المناهج التزامنية أو الآنية synchronic المستعملة في دراسة الثقافة والأدب، وهي المناهج التي ارتبطت بالبنيوية، ومن ثم حاولوا التوصُّل إلى إجابات مقنعة للعديد من الأسئلة (والمشاكل) الناشئة عن التضارب بين المناهج الجمالية والمناهج الثقافية والمناهج التاريخية المستعملة في دراسة شتى ألوان النصوص. ومعظم الذين يُطلَق عليهم تعبير التاريخيين الجدد (وإن كان الكثيرون منهم يفضِّلون تعبير المتخصِّصين في الجوانب الثقافية للأدب cultural poetics) ينتمون إلى أمريكا الشمالية، بينما تُعتبر المادية الثقافية بصفة عامة ظاهرةً بريطانية. ولكننا أحيانًا نرى من يستخدم التاريخية الجديدة باعتبارها مصطلحًا يجمع بين التيارَين.

وقد كان لكتابات ميشيل فوكوه Michel Foucault ورايمون وليامز Raymond Williams تأثير كبير على التاريخيين الجدد الذين نجحوا في تحديد موضوعات جديدة للدراسة التاريخية، مع التركيز بصفة خاصة على أشكال الكلام (أو الخطاب) التي تتسبَّب في إحداث التغيير، أو تفسِّر حدوثه.

ومن أهم المفكِّرين الذين أرسَوا أسس التاريخية الجديدة ناقد تخصَّص في عصر النهضة اسمه ستيفن ج. جرينبلاط. وفي آخر مجموعة من دراساته التي أطلق عليها عنوانًا يتضمَّن توريةً هو *Learning to Curse* (١٩٩٠م)؛ أي «تعلُّم اللعن»، يقول إن المصطلح لا يعني بالنسبة إليه مجموعةً من المعتقدات بقدر ما يعني:

> «الانطلاق من مرحلة الشكلية الأدبية الأمريكية، عبر الفوران السياسي والنظري في السبعينيات، إلى الانبهار بما يطلق عليه ناقد من أفضل نُقاد التاريخية الجديدة (ويعني به لويس أ. مونتروز. Louis A Montrose) تعبير «تاريخية النصوص ونصية التاريخ»» (١٩٩٠م، ص٣).

وفي صفحة ١٤٦ من نفس الكتاب يصف التاريخية الجديدة بأنها منهج لا مذهب، وأن أهم عنصر من عناصر قيمة هذا المنهج هو أنه يمثِّل استعداد صاحبه لقراءة جميع «آثار الماضي النصية بنفس الاهتمام الذي كان يُضفيه في الماضي على النصوص الأدبية» (ص١٤). وهكذا يقول جرينبلاط إن دراسة تصميم وضعه دورير Durer لتمثال «يخلِّد» ذكرى هزيمة الفلاحين الذين قاموا بالاحتجاج والتمرُّد، يجب أن تتضمَّن مقصد الفنان ونوع العمل الفني والأوضاع التاريخية؛ لأنها جوانب اجتماعية وأيديولوجية، ولا بد من أخذها في الاعتبار عند تقييم هذا التصميم (ص١١٢). ويستمر قائلًا:

> «فإنتاج واستهلاك هذه الأعمال ليسا مقصورَين على عنصر واحد، بل إنهما يتضمَّنان اهتمامات متعدِّدة، مهما بلغ من حسن تنظيمها، لسبب جوهري وهو أن الفن ظاهرة اجتماعية، ومن ثم فهي تفترض وجود أكثر من وعي واحد، ومن المحتوم أننا، في استجابتنا لفن الماضي، وسواء شئنا أم أبينا نلاحظ التحوُّلات في القيم والمصالح نتيجة الصراعات الدائرة في الحياة الاجتماعية والسياسية» (ص١١٢).

وبعبارة أخرى فإن الناقد التاريخي الجديد يهتم بتأليف النصوص اهتمامه بقراءتها وتفسيرها.

وإرضاء للذين يحبُّون التعريفات السلبية، يورد جرينبلاط ثلاثة تعريفات للتاريخية من قاموس *The American Heritage Dictionary* قائلًا إنها جميعًا تتناقض مع عمل التاريخيين الجُدد:

(١) الاعتقاد بوجود عمليات تاريخية ليس بوسع الإنسان تغييرها.
(٢) النظرية القائلة بأن على المؤرخ أن يتجنَّب جميع أحكام القيمة في دراسته لأحقاب الماضي أو الثقافات السابقة.
(٣) توقير الماضي أو التقاليد (واردة في جرينبلاط،١٩٩٠م، ص١٦٤).

وأحيانًا ما يستخدم تعبير «التاريخية» historicism بمعنًى يحط من قدر هذا المصطلح ولا يرتبط بالتاريخية الجديدة على الإطلاق؛ إذ يقصد به أن الأوضاع التاريخية تتحكَّم بصورة مطلقة في الخصائص البشرية أو الاجتماعية أو الثقافية؛ أي إن التاريخية بهذا المعنى نوع من الاختزالية reductionism، بمعنى تقليص الحجم بحذف بعض الجوانب أو ضغط حجمها أو مسخها، وهذا هو ما دعا ألتوسير إلى كتابة مقال بعنوان «الماركسية ليست مذهبًا تاريخيًّا» (وهي منشورة في كتاب ألتوسير وباليبار Althusser & Balibar عام ١٩٧٧م).

ويورد جرايام هولدرنس Graham Holderness قائمةً مفيدة بأهم الفروق في نظره بين المادية الثقافية (البريطانية بصفة أساسية) والتاريخية الجديدة (في أمريكا الشمالية أساسًا) قائلًا:

> «المادية الثقافية تهتم اهتمامًا كبيرًا برصد الظواهر الثقافية المعاصرة، على حين تقصر التاريخية الجديدة اهتمامها على الماضي. ويمكن أن تكون المادية الثقافية مثار جدل سافر، بل وعالي النبرة، حول دلالاتها السياسية، في حين تنزع التاريخية الجديدة إلى طمس هذه الدلالات. والمادية الثقافية تستقي جانبًا من نظريتها ومنهجها من النقد الثقافي الذي يمثِّله رايموند وليامز، ومن خلال ذلك التراث تضرب بجذورها في التقاليد البريطانية للتحليل الثقافي الماركسي، ومن ثم في الحركة العريضة للتوعية الاشتراكية والتحرير، أمَّا التاريخية الجديدة فليس لها تراث سياسي مناظر لذلك، وهي تحتذي في توجُّهاتها الفكرية النماذج النظرية والفلسفية «لِمَا بعد البنيوية» … والمادية الثقافية تقبل تغطية ضروب بالغة التنوُّع من المواد «النصية» في دراساتها

وبحوثها ... «بينما» تهتم التاريخية الجديدة أساسًا بتعريف أضيق للنص؛ إذ تقصره على ما كتب؛ أي على ما هو مكتوب» (١٩٩١م، ص١٥٧).

والواضح من ذلك أن المصطلحَين يدلان على مدرستَين لا تزال تعريفاتهما فضفاضة، وإن كانا يتفقان على ضرورة معالجة النصوص الأدبية (أو غيرها) في سياقاتها الشاملة.
ومع ذلك فإن ألان سينفيلد Alan Sinfield يقول في كتاب أصدره عام ١٩٩٢م وعنوانه *Faultlines: Cultural Materialism and the Politics of Dissident Reading* (نقاط الضعف: المادية الثقافية والأصول السياسية للقراءة من منطلق الانشقاق) إن «مسودة برنامج» المادية الثقافية تتضمَّن وضع النص في سياقات (متعدِّدة):

«فهي إستراتيجية تنقض التعالي المفترض للأدب، بل تسعى إلى تفهُّمه باعتباره وسيطًا ثقافيًّا يُنتجه الأدباء بدايةً داخل مجموع محدَّدة من الممارسات، ويميل إلى تقديم نظرة مقنعة للواقع، وهي ترى أنه سوف يجري إنتاجه من جديد فيما بعد، في ظروف تاريخية أخرى ولخدمة رؤًى مختلفة للواقع، ومن خلال ممارسات أخرى، من بينها طرائق الدراسة الأدبية الحديثة» (ص٢٢).

ويقول جرايام هولدرنس في كتابه «إعادة إنتاج شيكسبير» *Shakespeare Recycled* (١٩٩٢م) إن التاريخيين الجدد يفضِّلون «إعادة إنتاج نموذج للثقافة التاريخية يتضمَّن الحكم المسبق بالقمع على الانشقاق في كل حالة، والاحتواء المسبق دائمًا للتخريب، والاستباق الإستراتيجي دائمًا للمعارضة والسيطرة عليها ودحرها» (ص٣٤)؛ ممَّا يوحي بأن الماديين الثقافيين يرَون أن الثقافة أشبه بميدان القتال، تدور على صعيدها الصراعات وتحكمها التوتُّرات وتشوبها المتناقضات على عدد من المستويات المختلفة. ويوافق ألان سينفيلد في كتابه المشار إليه على ما ذهب إليه هولدرنس في إرجاع هذا الفارق الجوهري إلى كتابات رايموند وليامز؛ إذ يقول:

«يرجع جانب كبير من أهمية رايموند وليامز إلى الحقيقة التالية؛ بينما كانت بعض الدوائر تفسِّر كتابات ألتوسير وفوكوه على أنها تُثبت وجود الأيديولوجية والسلطة، أو أي منهما، في سلسلة متصلة الحلقات، ومن المحال حتمًا فصل بعضها عن بعض، أقام رايموند وليامز الحجة على تواجد قوًى ثقافية أخرى إلى جانب القوى الثقافية المسيطرة؛ فبعضها ثانوي، وبعضها من رواسب

الماضي، وبعضها ناشئ، وبعضها بديل، وبعضها معارض، بحيث تربطها بالقوى الثقافية المسيطرة علاقات متفاوتة من الإدماج والتفاوض والمقاومة» (المرجع نفسه، ص٩).

ويعلِّق هوثورن (١٩٩٤م) على ذلك قائلًا إننا نستطيع أن نتصوَّر صاحب التاريخية الجديدة واقفًا بمأمن على الشاطئ يتأمَّل بحر التاريخ (وهذه على الأقل هي رؤية صاحب المادية التاريخية للمسألة)، أمَّا الماديون التاريخيون فيعتقدون أن مياه البحر قد غمرتهم فعلًا، وأن المنهج التاريخي يقتضي من الباحث أن يأخذ في اعتباره موقعه التاريخي والحياة التاريخية للأعمال الأدبية، بما في ذلك حياتها في الزمن الحاضر للباحث، لا مجرَّد الأوضاع التاريخية التي صاحبت إبداع العمل الأدبي وتأليفه. وينبغي أن نُضيف أن اعتراف جرينبلاط بالدين الذي يدين به لرايموند وليامز لا يتضمَّن نفس القدر من المسئولية السياسية التي يتحمَّلها الماديون الثقافيون.

وفيما يلي أهم الباحثين الذين ارتبطت أسماؤهم بالتاريخية الجديدة؛ ستيفن جرينبلاط Stephen Greenblatt، ولويس مونتروز Louis Montrose، وجوناثان جولدبرج Jonathan Goldberg، وليونارد تينينهاوس Leonard Tennenhouse، وستيفن مولاني Stephen Mullaney، وهايدن هوايت Hayden White. أمَّا أشهر الماديين الثقافيين فهم جوناثان دوليمور Jonathan Dollimore، وألان سينفيلد Alan Sinfield، وليزا جاردين Lisa Jardine، وجرايام هولدرنس Graham Holderness، وكاترين بلسي Catherine Belsey، وفرانسيس باركر Francis Barker.

المِعْيَار norm

يقول يان موكاروفسكي إن الشرط الأساسي الواجب توافره في المعيار الجمالي ليس ثباته، بل «الاتفاق العام والتلقائي» لأفراد مجتمع معين على أن هذا الشكل الجمالي هو المطلوب دون سواه، وأعضاء مدرسة براغ يستخدمون المعيار بمعنًى يقترب كثيرًا من العرف.

ويقول بيير ماشيري: «إن الخرافة المعيارية normative fallacy هي محاولة الناقد تعديل عمل أدبي معيَّن تيسيرًا لاستيعابه؛ ممَّا يتضمَّن إنكار الحقيقة الواقعة، وهو أنه مجرَّد صورة مؤقتة لمقصد لم يتحقَّق. وتُعتبر خرافة المعيار (أو الخرافة المعيارية) صورةً من صور خرافة أهم وهي خرافة الإمبيريقا (أو الخرافة الإمبيريقية empiricist)،

ومعناها اقتصار النقد على التساؤل عن كيفية تلقي receive عمل معين» (١٩٧٨م، ص١٩).

النَّقْدُ الفَرَنْسِي الجَدِيد nouvelle critique

يجب ألَّا نخلط بين النقد الجديد The New Criticism الأنجلو أمريكي وهذا الاتجاه الفرنسي، والمصطلح مأخوذ من عنوان كتاب كتبه ريموند بيكار Raymond Picar يهاجم فيه بارت لآرائه النقدية عن راسين Racine.

النَّوَاة nucleus

(انظُر: event.)

O

نَظَرِيَّةُ العَلاقَاتِ مَع الأَشْيَاء، النَّقْدُ القَائِمُ عليهَا
object-relations theory/criticism

نظرية تنتمي إلى ما بعد فرويد، وتستند إلى تأكيد علاقة الفرد بالأشياء منذ الطفولة وتقسيمها إلى ما هو حسن وسيئ (دَحْ وكَخْ)؛ إمَّا لفائدتها أو بسبب إمكان الحصول عليها. وقد انتفع النقد النسائي بهذه النظرية في التركيز على دراسة علاقة المرأة بالمرأة وبالأشياء في الرواية، طبقًا لدراسات ميلاني كلاين Melanie Klein (١٩٨٨م، ص٢٦٢).

الآخَرُ الصَّغِير، الآخَرُ الكَبير object a, object A

يزعم لاكان أن الآخر الصغير هو الشيء الذي ينفصل عنه الفرد في مرحلة النضج، ويكتمل الفرد عندما يفقده أو يفتقده، بِناءً على مفهوم فرويد للشيء (أي الذكر)؛ أمَّا الآخر الكبير فهو النقيض أو ما يمثِّل علاقة التضاد مع الذات، حسبما تقول إيلي راجلاند سليفان Ellie Ragland Sullivan في مقالتَين لها ضمن الكتاب الذي حرَّرته إليزابيث رايت Elizabeth Wright بعنوان «الحركة النسائية والتحليل النفسي: معجم نقدي» *Feminism and Psychoanalysis: A Critical Dictionary* (١٩٩٢م).

العِنَاد، المُقَاوَمَة obstination

تقول مونيكا فلوديرنيك إن هذا المصطلح هو ترجمة بول ريكور Paul Ricoeur لتعبير استخدمه هارالد فاينريخ Harald Weinrich للإشارة إلى إصرار القارئ على التركيز على

تفسير فقرة من فقرات القصة في الإطار frame اللازم لاتساق المعنى؛ أي استمراره في استخدام الإطار السابق إلا إذا اضطُر تحت ضغط السياق إلى استخدام إطار جديد.

تَدَاخُلُ أو تَوَامُضُ الأَلْوَان opalescence

(انظُر: flicker.)

النَّقْدُ المُصْمَتُ والنَّقْدُ الشَّفَّاف opaque and transparent criticism

مصطلحان وضعهما ناطول A. D. Nuttall في كتابه *A New Mimesis*؛ أي «المحاكاة/التمثيل الجديد» وللتفريق بين لغتَين للنقد الأدبي (أو ما يعتقد أنه لغتان)؛ أمَّا الأولى فهي «مصمتة»؛ أي تتوسَّل بأدوات شكلية وخارجية، وتعمل «خارج آليات الفن». وأمَّا الثانية فهي «شفافة»؛ أي إنها ذات وسائل داخلية، واقعية وتعمل داخل «العالم» الذي يقدِّمه العمل (١٩٨٣م، ص٨٠).

ويستخدم جون كورنر John Corner وكي ريتشاردسون Kay Richardson تعبيرَين مماثلَين لوصف معاني الأفلام الوثائقية في التليفزيون؛ وهما القراءة الوسيطة mediation reading والقراءة الشفافة transparency reading؛ فالأولى تشير إلى وعي القارئ بمقصد النص أو دوافعه، والثانية تعني التعليقات على العالم الذي يتناوله النص، كما لو كان واقعًا يشاهده الرائي مباشرة (١٩٨٦م، ص١٤٩).

النَّصُّ المَفْتُوحُ والنَّصُّ المُغْلَق open and closed texts

أومبرتو إيكو هو صاحب الفضل في إشاعة استخدام هذَين المصطلحَين اللذَين يقصد بهما عكس ما يرمي إليه النقاد الذين استخدموهما؛ فهو يعني بالنص المفتوح النص الذي يوجِّهه الكاتب إلى قارئ معين وله معنًى آني محدَّد، لكنه لهذا السبب في رأيه يقبل تفسيرات جديدةً متتابعة، ومن ثم فهو «مفتوح». وأمَّا المغلق فهو الذي ليس له معنًى محدَّد، مثل روايات الجاسوسية ورسوم قصص الكارتون، وهو في رأيه لا يقبل إلا تفسيرًا واحدًا، ومن ثم فهو «مغلق» (١٩٨١م، الصفحات ٨ و١٩ و٤٠). وقد أدَّى الاستعمال العكسي للمصطلحَين إلى بلبلة كبيرة.

O

خصم opponent

(انظُر: actor.)

القِرَاءَةُ المُعَارِضَة oppositional reading

محاولة تفسير عمل أدبي بوضع قراءة عكسية له.

القارِئُ الأَمْثَل، القَارِئُ الأَفْضَل optimal reader

(انظُر: readers and reading.)

الأدَبُ الشفَاهِي، الشفَاهِية، الشَّفَوِية، الشَّفَهِيَّةُ الأدَبِيَّة orality

يقول والتر ج. أونج في كتابه *Orality and Literacy*؛ أي «الأدب الشفاهي والأدب المكتوب» —١٩٧٢م — إن الأدب الشفاهي يتميَّز عن الأدب المكتوب بخصائص ثقافية وفنية تحدِّد طابعه؛ فالفكر والتعبير في الأدب الشفاهي يعتمدان على التراكم «والإضافة»، لا على إقامة علاقة فكرة رئيسية بفكرة فرعية أو جملة رئيسية بجملة ثانوية، وعلى التركيب لا التحليل، وهو يتميَّز بالإسهاب والثراء، وبروح المحافظة التي تربطه بعالم الحياة البشرية. كما أن أنغامه تنافسية صراعية، وتسوده روح التقمُّص والمشاركة، بدلًا من إبقاء مسافة تفصل القارئ (أو المؤلف) عن الموضوع وتكفل النظرة الموضوعية، وهو يفترض الثبات الإنساني، ويعتمد على المواقف لا على التجريد والمجرَّدات (الصفحات ٣٧–٥٧).

تَوزِيعُ الأصْوَات (الثَّقَافِيةُ في الرِّوَايَة) orchestration

مصطلح استعاري أتى به باختين من الموسيقى، قائلًا إن التوزيع قد يُظهر التناغم أو النشاز.

التَّرتِيب order

التعاقب الزمني لأحداث القصة وخط تتابع الأحداث في أي سرد.

المُثقفُون المنْتمون organic intellectuals

(انظُر: intellectuals.)

التَّكامُلُ الحَيَوي، العُضويَّة، الانْتِمَاءُ الحَيوي، الاكْتمَالُ الحَيوي organicism

عادت قضية «العضوية» أو التكامل الحيوي إلى الظهور عندما نشر كريستوفر هامتون Christopher Hampton كتابه «أيديولوجية النص» *The Ideology of the Text* عام ١٩٩٠م وهاجم فيه ف. ر. ليفيز F. R. Leavis بسبب إشارته في مقاله الشهير بعنوان «الأدب والمجتمع» *Literature and Society* إلى البناء «العضوي» أو «الحي» للعمل الأدبي، وخصوصًا الفقرة التالية التي يوسِّع فيها دائرة الاستعارة بحيث لا تقتصر على عمل أدبي معين، بل تشمل الأدب بصفة عامة، وهي:

> «يجب أن ننظر إلى الأدب نظرةً تتجاوز اعتباره مجموعةً من أعمال منفصلة، فله شكل عضوي، أو هو يشكِّل نسقًا عضويًّا. والكاتب الفرد مدين بدلالته وكِيانه إلى علاقته بهذا النسق» (١٩٦٢م، ص١٨٤).

ويتركَّز اعتراض هامتون على رأي ليفيز في أن العبارات التي يستخدمها تؤدِّي إلى اختفاء التاريخ واختفاء تأثير الظروف المتغيِّرة للحياة المادية والوجود المادي الذي لا يقتصر تأثيره على تشكيل حياة الناس، بل يتضمَّن الإنتاج الثقافي لتفكيرهم، بما في ذلك الأدب (ص٥٠). والهجوم الذي يشنه هامتون على ليفيز حاد لاذع، وربما كان يغالي فيه بعض الشيء، ولكنه يلخِّص على أي حال التيار الذي أدَّى إلى انحطاط مصطلح العضوية في النظرية الحديثة؛ إذ تنصرف دلالته إلى اعتبار الأدب أو الفن أو الثقافة أو الحياة الاجتماعية وحدات عضويةً أرقى أو أعلى مرتبةً من العوامل المادية أو الاقتصادية التي تتحكَّم فيها، واعتبار أنها لا تتأثَّر بـ «الشروخ» الداخلية، أو الانشقاق أو التوتُّر.

الاسْتِشْراق، الاستِشْرَاقِيَّة orientalism

اكتسب المصطلح معنًى جديدًا نتيجة كتاب إدوارد سعيد Edward Said الذي يحمل هذا العنوان (١٩٧٩م، الطبعة الأولى ١٩٧٨م)، والذي يقول فيه إن علماء الغرب تواطئوا خفيةً مع الإمبريالية لتقديم صورة للشرق إلى أوربا تُعتبر «من أعمق صور الآخر وأكثرها

تواترًا.» ويقول هوثورن (١٩٩٤م) إن رأي إدوارد سعيد ينم على تأثير فوكوه، رغم أن سعيد يعيب على فوكوه «تحيُّزه الأوربي» في كتابه *The World, the Text and the Critic* (أي «العالم والنص والناقد»، ١٩٨٤م).

ويورد هوثورن المقتطفَين التاليَين من ص٣ من كتاب إدوارد سعيد للتدليل على تأثير فوكوه؛ إذ يقول سعيد:

> «يمكننا أن نناقش ونحلِّل الاستشراق باعتباره مؤسسةً مشتركة للتعامل مع الشرق، والتعامل يتخذ صورة الحديث عنه، والترخيص بإصدار آراء معينة عنه، ووصفه وتدريسه، وإشاعة الاستقرار فيه، والتحكُّم فيه أيضًا. والاستشراق باختصار هو الأسلوب الغربي للسيطرة على الشرق وإعادة بنائه وبسط النفوذ عليه.
>
> «والحجة التي أسوقها (في هذا الكتاب) هي أننا إذا لم نفحص الاستشراق في صورته اللغوية فلن نفهم أبدًا ذلك المبحث الذي يتسم باتساق بالغ، والذي مكَّن الثقافة الأوربية من إدارة الشرق — بل ومن إنتاجه — سياسيًّا واجتماعيًّا وعسكريًّا وأيديولوجيًّا وعلميًّا وخياليًّا في فترة ما بعد التنوير.»

ويضيف هوثورن أن سعيد مهتم بالاستشراق باعتباره مجموعةً من الأفكار، ذات نظام يرمي إلى تحقيق تماسكها الداخلي أكثر ممَّا يرمي إلى تحقيق أي لون من ألوان «الاتفاق أو عدم الاتفاق مع الشرق «الحقيقي»» (ص٥). ولو أن ذلك لا يعني أن الاستشراقية هي مجرَّد خيال لا علاقة له بالحقيقة؛ إذ يُصر سعيد على أن المذهب يتضمَّن «استثمارات ماديةً لا يُستهان بها» على مدى أجيال عديدة، وأنه يُعتبر علامةً على «السيطرة الأوربية الأطلسية على الشرق» (ص٦). كما أن الاستشراق «تستند افتراضاته على الموقع الخارجي»، حسبما يقول سعيد، بمعنى أنه يفترض دائمًا أن الدراسة لا يقوم بها سوى غير الشرقي؛ «فالمستشرق خارج عن الشرق، باعتباره حقيقةً وجودية وحقيقة معنوية في آنٍ واحد» (ص٢٠-٢١).

الآخر، الغَير other

معنى المصطلح هو أننا إذا وضعنا شخصًا ما أو مجموعة أو مؤسسة في موقع الآخر أو الغير، فإننا نضعه أو نضعها خارج سياق انتمائنا؛ أي خارج سياق انتماء الفرد الذي

يضع الشخص أو المجموعة أو المؤسسة في هذا الموضع عرفًا أو طبعًا. وهو مصطلح مستقًى من نظريات فرويد ويشيع في النقد الفرويدي، ومن ثم انتقل إلى النقد النسائي.

تَوصِيل التَّوصِيل overcoding

(انظُر: code.)

تعدُّد عَوامِل التَّحَكم overdetermination

يعني المصطلح في النقد الفرويدي أن الظاهرة تتحكَّم فيها عوامل كثيرة، ولا مناص من أخذها في الحسبان لتفسيرها تفسيرًا صحيحًا. ويقول ألتوسير إنه لا يُحب هذا المصطلح، ولكنه مُضطر إلى استعماله بسبب عدم وجود ما هو أفضل منه. وهو يستخدمه لنبذ الاعتماد على الاقتصاد وحده كعامل أوحد يتحكَّم في مسار البشرية (١٩٦٩م، ص١٠١).

P

التحوُّل المعرفي، التحوُّل في النماذج المعرفية paradigm shift

أوَّل من قدَّم هذا المصطلح هو توماس س. كون Thomas S. Kuhn في كتابه «بناء الثورات العلمية» *The Structure of Scientific Revolutions* (١٩٧٠م، الطبعة الأولى ١٩٦٢م)، وهو يعني بالنموذج المعرفي النظرية التي تُساعد على البحث ولكنها تضع قيودًا عليه؛ لأنها تتطلَّب إدراج نتائج البحث في إطار النموذج. ومن ثم فإن مكتشف الأكسجين لم يُدرك أنه اكتشفه لأنه لم يستطع أن يُدرجه في إطار نظرية الفلوجستين. والنقاد الذين عارضوا كون يستندون إلى أنه يبني رفضه على التناقضات الداخلية في النموذج، دون حساب للعوامل الخارجية التي تتحكَّم في العلوم الإنسانية.

إحلالي، خَاصٌّ بالنَّموذج اللغَوِي أو المعْرِفي paradigmatic

(انظُر: syntagmatic and paradigmatic.)

شِبه اللُّغَة، العَنَاصِر غَيرُ اللَّفظِيَّة للنَّص paralanguage

(انظُر: paratext.)

الإسْرَافُ في الوَصْفِ paralepsis

يقول جينيت إن معناه هو تقديم «معلومات» عن الحدث أو الشخصية في الرواية أكثر ممَّا يتطلَّبه التركيز الفني (١٩٨٠م، ص١٩٥).

الحذْفُ الزَّمَني paralipsis

حذف فترة زمنية في سياق القصة؛ جينيت.

أَهْدَابُ النَّص (مُقَدِّمَاتُه وَحَواشِيه وَهَوامِشه وذُيولُه) paratext

هذا مصطلح من وضع جينيت في كتابه *Setuils* (١٩٨٧م)؛ أي الأعتاب أو المداخل أو الحدود. ويبدو أن هذا المصطلح مبني على نموذج paralanguage؛ فالمظاهر شبه اللغوية هي المظاهر المصاحبة للألفاظ المنطوقة مثل الشهقات والزفرات ونبرات الصوت وتعبيرات الوجه وحركات اليدَين والجسم وما إليها.

الإِطَارُ parergon

(انظُر: frame.)

التَّرَادف الجُزْئي partial synonymy

(انظُر: sense and reference.)

الأبَوِيَّة، الأبَوي، حُكْم الرَّجُل، سَيْطرة الرَّجُل patriarchy

(انظُر: name-of-the-father.)

وقفة، سَكْتَة pause

(انظُر: duration.)

الأَقْوَالُ الأدَائِيَّة performatives

(انظُر: speech act theory.)

الفِعْل الغَائِي perlocutionary act

(انظُر: speech act theory.)

شَخْصِي، مِن جَانِب المُتَحَدث personal

المَنْظُور والصَّوْت perspective and voice

يعني المصطلح وفقًا لِمَا يقوله جينيت؛ الفرق بين من يرى ومن يتكلَّم في الرواية. وتقول ميبك بال إن المنظور يشمل الأبعاد النفسية والمادية، ولكنه لا يتضمَّن الراوي أو المتكلِّم (١٩٨٥م، ص١٠١)، وهنا يأتي مصطلح آخر هو التركيز أو تحديد البؤرة focalization، وكثير من الروايات التي كانت توصف في الماضي بأنها تقوم على معرفة المؤلف بكل شيء omniscience، توصف اليوم أنها ذات بؤرة صفرية zero focalization، أمَّا الرواية ذات البؤرة فهي رواية ذات منظور داخلي internal perspective، بمعنى أن الراوي له وعي داخلي تنطبع فيه الأحداث وتخرج منه، وقد تكون هذه الروايات ذات البؤرة ثابتة fixed أو متغيِّرة variable، وعلى العكس من ذلك تعتمد الرواية ذات البؤرة الخارجية external focalization على ما يستطيع الشخص أن يراه «من الخارج» فقط؛ أي إنها لا تتضمَّن أفكار الشخصيات أو مشاعرها إلا إذا كانت قد أفصحت عنها للراوي.

ويقول جينيت إن البؤرة الخارجية قد تتضمَّن منظورًا داخليًّا ولو كان خارجيًّا بالنسبة للشخصيات. وكتب جوناثان كالر في مقدمته لكتاب جينيت بعنوان «الخطاب السردي» *Narrative Discourse* يقول إن ميبك بال تنتقد جينيت بسبب تفرقته بين البؤرة الداخلية والبؤرة الخارجية، وهو يدافع عن هذَين المصطلحَين قائلًا إن لكل منهما معناه، ويضيف:

> «يعني جينيت بما يسمِّيه بالبؤرة الداخلية أن بؤرة القصة تبرز من خلال وعي إحدى الشخصيات ... ولكن البؤرة الخارجية تختلف تمامًا؛ فهي تقع (أي بؤرة القصة) على إحدى الشخصيات لا من خلالها» (جينيت، ١٩٨٠م، ص١٠).

ويُستخدم تعبير الرؤية vision بديلًا عن البؤرة أحيانًا، ولو أنه غير شائع، وأخيرًا خرج علينا سيمور تشاتمان Seymour Chatman ببديلَين عن هذَين المصطلحَين؛ الأول هو «الانحراف» slant الذي يعني كما يقول «النشاط النفسي على هذا الجانب (أي الجانب المباشر) من حاجز الكلام»، والثاني هو المرشَّح أو الترشيح filter الذي يُقصد به «إدراك شيء من وظيفة التوسط (أي وسيلة المعرفة) التي يمثِّلها وعي إحدى الشخصيات»، «فيما يتعلَّق بالأحداث التي نعرف بها من مسافة تفصلنا عن عالم القصة»، وتصل إلينا عبر «المرشح» (١٩٩٠م، ص١٤٤).

والواضح أن الاختلافات بين معاني هذه المصطلحات تقتضي الحذر في استخدامها.

القَّصُّ الصَّغِير، القِّصَّة الصَّغِيرة petit récit

(انظُر: grand narratives and little narratives.)

النَّقْد (النَّابِع من) سَيْطَرَة الذَّكَر phallic criticism

سَيْطَرَة الذَّكَر phallocentrism

حُكْم الذَّكَر phallocratic

استِقْلال (مَفْهُوم) سَيْطرة الذَّكَر phallogocentrism

دريدا هو، صاحب هذا المفهوم، وهو مصطلح مركب يجمع بين فكرة وجود معانٍ مستقلة خارج الكلمات وسيطرة الذكر. وقد تطوَّر معناه ليدل على معارضة وجود أي سلطة للذَّكَر في ذاته، مثلما يعارض دريدا فكرة معارضة وجود أي معنًى مستقل خارج النص (انظر مناقشة المفهوم مناقشة مستفيضة في كتاب بول جوليان سميث، ١٩٩٢م، Paul Julian Smith).

الصِّلَة الكَلَامِية phatic

(انظُر: functions of language.)

الظَّاهِرَاتية phenomenology

نشأت الظاهراتية في كتابات إدموند هوسيرل Edmund Husserl الفيلسوف الألماني، والذي تتخذ فلسفته نقطة انطلاقها من صورة العالم في وعي الإنسان، ومن ثم فهي تنفي إمكانية النظر إلى العالم باعتباره كِيانًا مستقلًّا عن الوعي البشري، وتسعى للوصول إلى الواقع المجسَّد من خلال خبرتنا به. ويعتبر هوسيرل أن الوعي هو وعي بشيء ما في كل حالة؛ أي إنه يتجه إلى الخارج لا إلى الداخل، حتى ولو كان موجَّهًا إلى شيء متخيَّل. ولذلك فمن قبيل التبسيط المخل أن نصف الظاهراتية بأنها فلسفة مثالية؛ فرغم أنها تقبل إمكانية اكتساب المعرفة بالعالم دون التأثُّر بإدراكنا الحسي له، فإنها توحي بأننا نستطيع عن طريق التصوير الذهني الدقيق أن نصل إلى تفهُّمٍ تتزايد دقته باطراد للأشياء الكائنة في الوعي من خلال نبذ العناصر العرضية والشخصية في كل منها.

وتعبير التصوير الذهني أو منهج التصوير (أو الصورة الارتسامية eidetic) مصطلح يستقيه هوسيرل من الكلمة اليونانية eidos التي تعني الشكل form أو النوع type، ويستخدمه لوصف منهجه في استخلاص العناصر العالمية universals من فيض الصور flux of images المتاحة لنا في الوعي. والمفترض أن ذلك المنهج قادر على فصل العناصر الثابتة وغير المتغيِّرة في الأشياء الموجودة في وعينا، ومن ثم فقد يكون من الممكن استخدامه في عزل العوامل المحلية والعرضية في خبرتنا بالعمل الفني أو الأدبي. ويجب علينا إذن، إذا أردنا تحليل وعينا بهذا الأسلوب، تعليق أو تجميد أو إيقاف جميع مفاهيمنا السابقة عن الأشياء التي يتناولها الوعي (انظر epoche). ويعلِّق تيري إيجلتون Terry Eagleton على ذلك قائلًا:

> «لكنه إذا كان هوسيرل يرفض الإمبيريقية، والمذهب النفسي، والوضعية في العلوم الطبيعية، فقد كان يعتبر أيضًا أنه يقطع الوشائج التي تربطه بالمثالية الكلاسيكية التي اتسم بها منهج مفكِّر مثل كانط؛ إذ لم يستطع كانط حلَّ المشكلة المتمثِّلة في كيفية معرفة الذهن بالأشياء الموجودة خارجه على الإطلاق، أمَّا الظاهراتية فإن زعمها أن معطيات الإدراك المحض هي جوهر الأشياء ذاتها، يمثِّل الأمل في قهر شكوك كانط» (١٩٨٣م، ص٥٦–٥٧).

ومن اليسير إدراك سر اهتمام دارسي الفن والأدب بهذا المذهب وما أتى به من أفكار؛ إذ بدا لهم أن الموضوعية الظاهرية لمذهب الوضعية ليست أيسر في تطبيقها على دراسة الأعمال الفنية وتذوُّقها من شتى صور المذهب الكانطي التي قد ينتهي بها الأمر كثيرًا إلى لون من «الأناوحدية» solipsism والانطلاق في مجالات «التذوُّق» الشخصي دون ضابط ولا رابط. وكان من أوائل الذين اهتمُّوا بآراء هوسيرل عالم الجمال البولندي رومان إنجاردن Roman Ingarden الذي قال بأن قراءة العمل الأدبي تُجسِّده concretize (مثلما يجسِّد إخراج المسرحية وأداؤها على المسرح النص المكتوب).

وتدين مدرسة جنيف النقدية The Geneva School of Criticism بأكبر دين إلى هوسيول وأفكار الظاهراتية، وكان أعضاء هذه المدرسة ممن ارتبطوا بجامعة جنيف، ويُشار إليهم أحيانًا باسم نقاد الوعي Critics of Consciousness، وكان هيليس ميلر J. Hillis Miller يعتنق آراء هذه المدرسة في وقت من الأوقات، وقد كتب عرضًا استقصائيًّا مفيدًا لهذه المدرسة أعاد طبعه في كتابه «النظرية بين الأمس واليوم» *Theory Then and Now* (١٩٩١م)، وهو يقول في ص١٤ منه إن نقاد جنيف كانوا يعتبرون الأدب شكلًا من أشكال الوعي، أمَّا النقد من لديهم فهو:

بصفة أساسية تعبير عن «الشفافية المتبادلة» بين ذهنَين؛ ذهن الناقد وذهن المؤلف، وإن كانوا يختلفون فيما بينهم حول طبيعة الوعي؛ إذ يبني ستة نقاد منهم تفسيراتهم للأدب على شتى ضروب المعتقدات والمفهومات للذهن البشري؛ إذ نجد في (مارسيل) ريمون و(ألبير) بيجان الفكرة الدينية للوجود الإنساني، ونجد في ما كتبه (جورج) بوليه من نقد أن العبرة هي «بالبرهان، بالبرهان الحي على الشعور بالحياة الروحية الداخلية باعتبارها واقعًا إيجابيًّا»، ونجد في كتابات (جان) روسيه الاعتقاد بأن وعي الفنان بذاته لا يخرج إلى حيِّز الوجود إلا في البناء الدقيق لعمله، ونجد في نقد (جان بيير) ريتشاردز القَبول الكامل والتسليم بتداخل الوعي مع العالم المادي، ونجد في أعمال (جان) ستاروبنسكي تذبذبًا بين التجسُّد والانعزال.

(أسماء النُّقاد: Marcel Raymond, Albert Beguin, Georges Poulet, Jean Rousset, Jean-Pierre Richards, Jean Starobinski.)

وما أبعد هذا النقد عن فكرة موت المؤلف! ففكرة الكتابة باعتبارها تعبيرًا عن الذات أو إسقاطًا للذات فكرة أساسية في أعمال جان روسيه، كما يعتقد جورج بوليه، ويقول هيليس ميلر إن:

> «النقد يجب أن يبدأ إذن باعتباره عملية طرح وإخلاء، بمعنى أن الكاتب يُخلي ذهنه من صفاته الشخصية حتى يتمكَّن من التلاقي التام مع الوعي الذي تُعبِّر عنه كلمات المؤلف. والمقال النقدي هو سجل ذلك التلاقي.» ويقول جورج بوليه إن «الاقتراب الحميم «اللازم للنقد»، سيتعذَّر تحقيقه إلا حين يصير فكر الناقد هو فكر المؤلف الذي ينقده؛ أي إلا حين ينجح في إعادة الإحساس بفكر المؤلف من الداخل، وإعادة تفكيره في ذهنه وإعادة تخيُّله» (ص١٥).

ويدين المذهب النقدي الخاص باستجابة القارئ reader-response criticisrn بدين كبير إلى مذهب الظاهراتية ومدرسة جنيف، خصوصًا عند الناقد الألماني فولفجانج إيزر Wolfgang Iser؛ إذ تبدأ إحدى مقالاته (التي أُعيد طبعها في كتابه ١٩٧٤م) بهذه العبارة:

> «إن نظرية الفن الظاهراتية تؤكِّد تأكيدًا كاملًا أن الناقد يجب أن يأخذ في اعتباره، عند بحث العمل الأدبي، لا النص نفسه فحسب، بل أيضًا وبنفس الدرجة، ضروب الاستجابة إلى ذلك النص» (١٩٧٤م، ص٢٧٤).

ومن ثم يمضي إيزر في مناقشته لنظرية إنجاردن عن التجسيد الفني، وينتهي إلى أن لكل عمل فني قطبَين؛ الأول هو القطب الفني (أي النص الذي أبدعه المؤلف)، والثاني هو القطب الجمالي (وهو التحقيق الذي يقوم به القارئ) (نفس المرجع والصفحة).

ويؤكِّد إيزر ما يسمِّيه فعلية النص virtuality، والمصطلح عسير الاشتقاق يسير الفهم؛ فهو من الصفة virtual بمعنى فعليًّا وإن لم يكن ذلك حقًّا أو شرعًا، أو بمعنى في حكم كذا أو بمثابة كذا، ويُقصد به أن العمل الفني ذو وجود فعلي لا يتحقَّق إلا بخبرات القراءة المتعدِّدة، مثل النص المسرحي الذي يمكن إخراجه وأداؤه بطرق لا تُعد ولا تُحصى. وهكذا يقترب من مفهوم دريدا عن «القراءة باعتبارها نشاطًا تحويليًّا» (١٩٨١م، ب، ص٦٣). وإيزر يستفيد كذلك من حجة هوسيرل القائلة بأن الوعي نشاط مقصود intentional؛ أي إنه موجه نحو غاية ويسعى لهدف ما، وليس عشوائيًّا وشاملًا لكل شيء. ويبني إيزر على ذلك رأيه فيما يتعلَّق بضرورة الاهتمام بالمقاصد السابقة pre-intention للقارئ، وكذلك بالمقاصد التي توقظها في نفسه قراءة العمل الأدبي.

ومن أهم الحجج المنسوبة إلى إيزر قوله بوجود «ثغرات» أو «فجوات» في النص يتولَّى القارئ ملأها، ويتفاوت ملء القُراء لهذه الثغرات بطبيعة الحال (ص٢٨٠). ويشبه مفهوم الثغرات لدى إيزر إلى حد كبير مفهوم «البقع غير المحدَّدة» لدى رومان إنجاردن (انظر concretization).

النَّصُّ الصَّوتي Phenotext

(انظُر: genotext and phenotext.)

الإِحالة إلى مَعنًى خَارج النَّص phonocentrism

(انظُر: logocentrism.)

يَلْعب، يَفْعَل، يُؤثِّر play

(انظُر: ludism.)

اللَّذَّة pleasure

الكلمة العربية أقرب إلى دلالة الفرنسية plaisir التي أتى بها بارت في كتابه «لذة النص» *Le Plaisir du Texte* من الترجمة الإنجليزية الحالية، التي يقترب معناها من المتعة، والتي أعادت فكرة الاستمتاع إلى مجال المصطلحات النقدية؛ إذ كان الاتجاه هو إلغاءها واحتقارها بعد تفريق فرويد بين مبدأ اللذة pleasure principle الذي يُسيطر على الرضيع، ومبدأ الواقع reality principle الذي يصل إليه اليافع. ومن ثم اقتبس رُواد النقد النسائي الكلمة للإشارة إلى أن اللذة مقترنة بمفاهيم الرجال ولا تجسِّد وجهة نظر النساء. وقد تُرجم كتاب بارت إلى الإنجليزية عام ١٩٧٦م.

شِعْري poetic

(انظُر: functions of language.)

وجهة نَظَر point of view

(انظُر: functions of language.)

التَّأدُّب Politeness

أعاد روجر سيل Roger Sell تعريف معنى التأدُّب بعد استعراض تاريخي مسهب (١٩٩١م، ص٢٠٨) محدِّدًا معانيه الحديثة من خلال ما يسمِّيه التقارب بين اللغويات والدراسات الأدبية (rapprochement، وهي كلمة فرنسية دخلت الإنجليزية بمعناها ومبناها). وهو يرصد هذه المعاني من خلال ما أسماه باختين بالقواعد الحوارية dialogic، ومعناها قواعد السلوك اللغوية التي لا تجرح شعور القارئ وتتجنَّب الأفعال (الأقوال) المحرجة face-threatening acts من خلال عدم التعرُّض لكِيانه سواء كان ذلك الكِيان اجتماعيًّا أو إنسانيًّا عامًّا. وهو يفرِّق بين التأدُّب الانتقائي selectional والتأدُّب التمثيلي representational؛ فالأول هو تجنُّب كل ما يسيء إلى «ذوق» القارئ، والثاني هو «استغلال مبدأ تعاون القارئ ومشاركته إلى أقصى حد ممكن حتى يتأكَّد من مقصد الكاتب ويتعاطف مع العمل الأدبي.»

تَعَدُّد اللُّغات (داخِل ثقَافة قَومِية) polyglossia

تَعَدُّد الأصوات Polyphonic

يقول باختين إن الرواية عمل يتسم بتعدُّد الأصوات فيه، والصوت لدى باختين لا يقتصر على المستوى اللغوي بل يتضمَّن أيضًا الانتماء العقائدي والسلطة في المجتمع. ويُشير ماكهيل Mchale (١٩٨٧م، ص٣٠) إلى استخدام آخر للكلمة لدى عالم الظاهراتية البولندي رومان إنجاردن الذي يقول بأن العمل الأدبي تتعدَّد فيه كذلك الأصوات الأنطولوغية؛ أي المتصلة بالنظرة إلى الوجود بصفة عامة.

الخِطَاب التعَدُّدِي، المُتَعدِّد التَّكَافُؤ polyvalent discourse

(انظُر: register.)

التَّعَدُّدية الصَّوْتية، التعَدُّدية اللغَوِيَّة polyvocality

(انظُر: polyglossia.)

شَعْبي، مَحْبوب، الشَّعْبي popular

تعريف بريشت يجمع بين مفهوم الثقافة النابعة من الشعب والموجَّهة إلى الشعب، وكذلك ما يخرج في إطارها من أعمال فنية:

> «إن مفهومنا لِمَا هو شعبي يشير إلى الشعب الذي لا يقتصر على أداء دوره الكامل في التطوُّر التاريخي، بل يغتصبه فعلًا ويفرض سرعة سَيره، ويحدِّد اتجاهه. والشعب الذي نعنيه هو الذي يصنع التاريخ، ويغيِّر العالم ويغيِّر نفسه؛ فنحن نعني شعبًا مكافحًا، ومن ثم فإن مفهوم ما هو شعبي لدينا مفهوم هجومي.»
>
> «والشعبي معناه: أن يكون العمل مفهومًا للجماهير العريضة؛ يتبنَّى أشكال تعبيرها ويُثريها؛ يتخذ مواقفها ويؤكِّدها ويصحِّحها؛ يمثِّل الفئة التي تتمتَّع بأكبر قدر من التقدُّمية في الشعب حتى تتسلَّم زمام القيادة، ويُصبح من ثم مفهومًا للفئات الأخرى من الشعب أيضًا؛ يتصل بالتقاليد وينمِّيها ويطوِّرها؛ يقوم بإطلاع الفئة التي تسعى إلى تولِّي الزعامة على منجزات الفئة التي تحكم البلد في الوقت الحاضر» (بلوخ وآخرون، ١٩٧٧م، ص٨١) (انظر أيضًا: ideology, dialogic, culture).

الثَّقَافة الشَّعْبية، الثقَافَة الجماهيرية popular culture

(انظُر: culture.)

التَّصْوِير الجِنْسِي للمَرأة pornoglossia

معنى المصطلح هو معاملة المرأة في الأدب واللغة باعتبارها كائنًا جنسيًّا فقط.

موقف، موقفيًّا position; positionally

(انظُر: reading position.)

ما بَعْد الحَدَاثة postmodernism

(انظُر: modernism and postmodernism.)

مَا بَعْد البنيَوِية post-structuralism

يُستخدم المصطلح أحيانًا بالتناوب وبنفس معنى التفكيكية deconstruction. ويقسِّم ريتشارد هارلاند Harland (١٩٨٧م) ما بعد البنيوية إلى ثلاث فئات؛ تضم الأولى مجموعة مجلة Tel Quel الفرنسية، وهم: جاك دريدا، وجوليا كريستيفا Julia Kristeva، وكتابات رولان بارت الأخيرة؛ وتضم الثانية جيل ديلوز Gilles Deleuze وفيليكس جاتاري Felix Guattari (مؤلفي كتاب: «مناهضة أوديب: الرأسمالية والشيزوفرينيا *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia* الذي نُشر بالفرنسية عام ١٩٧٢م)، وكتابات ميشيل فوكوه الأخيرة؛ وتضم الثالثة فردًا واحدًا هو جان بودريار .Jean Baudrillard. ولا يزال الجدل محتدمًا حول ما إذا كان جاك لاكان Lacan يُعتبر من البنيويين أو من أنصار ما بعد البنيوية.

ويقول هوثورن (١٩٩٤م) إننا نستطيع أن ندرك مدى البلبلة التي تكتنف استعمال المصطلح حين نتذكَّر أن أليكس كالينيكوس Alex Callinicos يقترح تقسيم ما بعد البنيوية تقسيمًا مختلفًا، ليجعلها تتضمَّن تيارَين فكريَّين أو خيطَين أو «نغمتَين»؛ الأولى هي ما يطلق عليه ريتشارد رورتي Richard Rorty تعبير المذهب النصي أو النصية textualism؛ أمَّا الأخرى فعمادها ما يسمِّيه ميشيل فوكوه «سلطة المعرفة» power-knowledge؛ أي «المعرفة ذات السلطة». ويشير كالينيكوس إلى أن هذا الاتجاه «الدنيوي لِمَا بعد البنيوية»، حسبما يسمِّيه إدوارد سعيد، يتضمَّن «الإفصاح عمَّا يقال وما لا يقال؛ أي ما يُتخذ صورةً لغوية وما يتخذ صورةً غير لغوية» (١٩٨٩م، ص٦٨). ويقول كالينيكوس إن أصحاب المذهب النصي يرَون أننا مسجونون في النصوص، عاجزون عن الفرار من قيود اللغة، أو عاجزون عن إدراك أي حقيقة لا تُنقل بوساطة

mediation الكلام، على حين تفتح لنا «سلطة المعرفة» إمكانية الاتصال بالواقع الذي لا تنقله اللغة أو بوسيلة الكلام.

فإذا قبلنا هذا التقسيم كان علينا أن نُسلِّم أن المذهب النصي في إطار ما بعد البنيوية كان أكبر تأثيرًا في الدراسات الأدبية من مذهب فوكوه، رغم أن نُقاد المذهب النسائي قد تناولوا أفكار فوكوه فطوَّروها وطبَّقوها.

أمَّا ما بعد البنيوية «النصية» فتُمثِّل تطويرًا للبنيوية وهدمًا (أو تفكيكًا) لها في آنٍ واحد؛ ممَّا يثبت ما أكَّده الكثيرون من تناقضاتها الداخلية. ومن الأمثلة القاطعة على ذلك المقابلة التي أجرتها جوليا كريستيفا مع دريدا منذ زمن بعيد (١٩٦٨م)، ونُشرت بعد ذلك في كتابه *Positions*، وفيها يحاول دريدا أن ينقض التمييز الذي وضعه سوسير بين «الدال signatus والمدلول signatum، ومساواة «المدلول» بـ «المفهوم» concept، قائلًا إن ذلك شأنه السماح بإمكانية تصوُّر وجود «مفهوم مدلول عليه لذاته وبذاته؛ أي مفهوم موجود فقط في الفكر، لا علاقة له باللغة؛ أي لا علاقة له بنسق الدوال» (١٩٨١م، ب، ص١٩).

وحجة دريدا معناها أننا نستطيع أن نجد داخل نظرة سوسير إلى اللغة (باعتبارها مجرَّد نسق من الاختلافات؛ أي باعتبار أنها لا تتضمَّن أشكالًا إيجابية) آثارًا للأفكار القديمة وكِيانًا خارج النسق أو مدلولًا يتعالى عليه. ويقول دريدا إن متابعة الآثار المترتِّبة على حجج سوسير سوف تمكِّن المرء من تجاوزها آخر الأمر، بحيث يصل صاحب البنيوية في النهاية إلى ساحل محيط ما بعد البنيوية يتطلَّع إلى الأمواج والآفاق التي تنفتح أمامه بلا نهاية.

القُوَّة، السُّلْطة power

يعني المصطلح في نظرية السرد القوة التي تحدِّد مسار الأحداث، سواء كانت قوةً شخصية أو قوة مجرَّدة كالقدر أو العصر أو الطبيعة (مييك بال، ١٩٨٥م، ص٢٨). ودخل المصطلح ساحة النقد في الآونة الأخيرة في إطار مناقشة الأيديولوجيا، وأصبح يُشير إلى أي قوًى تتحكَّم في الأدب، من خلال الرقابة مثلًا أو انتشار الأمية، أو استخدام السلطة فيما يتعلَّق بملكية المكتبات العامة، ودُور النشر، وأجهزة الإعلام التي تقدِّم الأدب إلى القارئ؛ إمَّا لأن الأدب قادر على تحدي السلطات القائمة، أو لأن السلطات تتصوَّر ذلك.

التَّدَاوليَّة، السِّيَاقِية، المَوَاقِفيَّة pragmatics

يعني المصطلح دراسة استخدام اللغة في شتى السياقات والمواقف الواقعية؛ أي تداولها عمليًّا، وعلاقة ذلك بمن يستخدمها، تفريقًا لها عن مذهب العلاقات الداخلية بين الألفاظ syntactics وعلاقة الألفاظ بالعالم الخارجي أو دلالاتها semantics. ويستند هذا التفريق إلى دراسات بيرس Peirce وتشارلز موريس Morris؛ ممَّا أتى بثمار ناضجة في علوم اللغة، حيث مكَّن سوسير ومن اتبعه من التمييز بين النظم المختلفة للقواعد الشكلية (في علمَي التراكيب syntactics والدلالات semantics) عن اللغة في استعمالاتها الفعلية اليومية (أي وجودها التداولي). ويقول سوسير ومن تبعه إن اللغة على هذا المستوى تخضع لضغوط كثيرة «عشوائية» random وتستعصي على التحديد الكمي quantification، ومن ثم فهي تستعصي على الدراسة العلمية المقنَّنة. وعضَّد ذلك الاتجاه نعوم تشومسكي حتى أواخر السبعينيات، ثم بدأ التحوُّل في نظريات اللغة نحو قَبول دراسة التداولية على المستوى النظري أيضًا، ممَّا كان يمثِّل تعديلًا في الموقف القائم على سوسير وتشومسكي. وهكذا يقول ستيفن ليفنسون Stephen Levinson في كتاب أصدره عام ١٩٨٣م بعنوان «التداولية» *Pragmatics* إن نمو الاهتمام بهذا المبحث في الفترة الأخيرة يرجع إلى معارضة معاملة تشومسكي للغة باعتبارها وسيلةً مجرَّدة أو قدرة ذهنية يمكن فصلها عن استخدام اللغة ومستخدمها ووظائفها (ص٣٥) ويستدرك قائلًا:

> «إن أحد الدوافع القوية العامة على الاهتمام بالتداولية هو ازدياد إدراكنا بوجود فجوة كبيرة جدًّا بين نظريات اللغة الراهنة في علم الألسنة وتفسيرات التواصل اللغوي؛ إذ يتضح لنا باطراد أن النظرية الدلالية semantic وحدها لا تستطيع أن تقدِّم لنا إلا جزءًا (وقد يكون ذلك جزءًا ضئيلًا، رغم أنه أساسي) من التفسير العام لتفهُّم اللغة» (ص٣٨).

وقد صاحَب هذا التطوُّرَ في علم الألسنة تطوُّرٌ موازٍ له في تخصُّصات أخرى، من بينها النقد الأدبي؛ فصدر منذ عهد قريب كتاب بعنوان «التداولية الأدبية» *Literary Pragmatics* (من تحرير روجر سيل Roger Sell) يتضمَّن عددًا من المحاولات لتطبيق بعض المبادئ العامة للتداولية على السياقات الأدبية، عمادها الالتزام بالابتعاد عن دراسة

الأعمال الأدبية باعتبارها أبنيةً نصية شكلية محضة أو مغلقة، والإقرار بأنها عناصر وسيطة (أو حلقات) في سلاسل التواصل أو التوصيل قائلًا:

> «تسلِّم التداولية الأدبية بأن تفسير التواصل بصفة عامة لن يكتمل إلا إذا تضمَّن تفسيرًا للأدب وسياقاته. ولن يكتمل تفسير الأدب إلا بتفسير استعماله لوسائل التوصيل المتاحة بصفة عامة. والواقع أن هذا المبحث يرد الاعتبار للرابطة القديمة بين البلاغة وفن الشعر» (١٩٩١م، ص١٤ من المقدمة).

والتداولية الأدبية تحاول أساسًا الجمع بين الحركة نحو الخارج والحركة نحو الداخل centrifugal and centripetal؛ أي الانطلاق إلى داخل النص لتمييز أو لتحديد الوسائل الفنية التداولية (مثل الإضمار implicature، والافتراض المسبق presupposition، والإقناع persuation)، ثم إلى خارج النص لإقامة العلاقة اللازمة بين هذه العناصر والقوى الموجودة خارج النص في عالم الكاتب وعالم القارئ، مثل علاقات القوة أو السلطة power relations والتقاليد الثقافية، ونظم النشر والتوزيع، والرقابة، وما إلى ذلك بسبيل، مع التركيز دائمًا على الروابط والتفاعلات التداولية.

ويجب ألَّا نخلط بين علم التداولية pragmatics والمذهب البراجماطي pragmatism، وهو المذهب الفلسفي الذي يحبِّذ التركيز على كل ما له أهمية عملية للبشر، ويتجنَّب البحث في القضايا المطلقة أو المجرَّدة.

مَدْرَسة براغ Prague School

تمثِّل مدرسة براغ في رأي كثير من المعلِّقين حلقة اتصال واضحةً بين الشكلية الروسية Russian formalism ومذهب البنيوية الحديث structuralism. والبنيوية التي دعت إليها هذه المدرسة تختلف بعض الشيء عن البنيوية الحديثة، وإن كانت تشترك معها في الدَّين الكبير الذي يدين به كل منهما إلى كتابات سوسير ومحاولة توسيع نطاق نظريات سوسير لتطبيقها خارج اللغة.

الاسْتِبَاق prefiguring

(انظُر: prolepsis.)

القِرَاءَة قَبْلَ النَّشْر، بَعْدَ النَّشْر prepublication, postpublication reading

(انظُر: paratext.)

حُضور، الحُضور، الوُجود presence

يقول جاك دريدا في مقال مبكِّر له بعنوان «البناء والعلامة والتأثير، في لغة العلوم الإنسانية» *Structure, Sign and Play in the Discourse of the Human Sciences* ما يلي: «إن جميع الأسماء المتعلِّقة بالأساسيات أو بالمبادئ أو بالمركز تُشير إلى حضور لا يتغيَّر (أو حضرة) مثل eidos (الصورة) أو arche (الأزل/القدم/الأولية) أو [telos (الغاية/المصير) أو energeia (الطاقة/القوة) أو ousia (الجوهر/الوجود/المادة/الموضوع) أو aletheia أو التعالي (التعالية) أو الوعي، أو الإله أو الإنسان وما إلى ذلك» (١٩٧٨م، ص٢٧٩-٢٨٠). والكلمات التي بين أقواس مربعة مضافة إلى نص دريدا، وجميع هذه كِيانات خارجة عن النظام اللغوي، أو النظام الفكري في نظره، وهي تُعتبر نقاطًا مرجعيةً أو مراكز للسلطة authority التي لا تخضع لتأثير الاختلاف الذي يعتقد دريدا، متابعًا في ذلك سوسير، أنه المصدر الأوحد للمعنى. وميتافيزيقا الحضور metaphysics of presence مصطلح يعني الإيمان بقدرة اللغة على الإحالة إلى أيٍّ من هذه «المراكز» أو النقاط المرجعية خارج النظام اللغوي والاعتماد عليها.

الحَاضِرِية، الحَاليَّة، الرَّاهِنيَّة presentism

مصطلح مبني على غرار النسبة إلى الاسم بزيادة ism لتحويله إلى مصدر صناعي، ومعناه فرض المعايير أو القيم أو المواقف الخاصة بالوقت الحاضر/الحالي/الراهن على الماضي، بل وعلى المستقبل أحيانًا. فالحاضرية تجعل الحاضر عامًّا وعالميًّا وترفض رؤية الأزمنة بخصوصيتها وحركتها.

المَشْهَد الأوَّلِي، أوَّلُ مَشْهَد، رُؤْيَة الطِّفْل مُضَاجَعة والِدَيه primal scene

(انظُر: primary process.)

العَمَليَّة الأَوَّليَّة primary process

يشير فرويد في كتابه تفسير الأحلام إلى وجود قوتَين جسديتَين (أو تيارَين أو نظامَين) يبني أحدهما الرغبة التي يُعبِّر عنها الحلم، ويمارس الثاني الرقابة على رغبة الحلم ويفرض قسرًا تشويه أو تحريف التعبير عنها (١٩٧٦م، ص٢٢٥).

وقد أصبح يُطلَق على هاتَين العمليتَين العملية الأولية والعملية الثانوية في مناقشة مذهب فرويد. وتفسِّر جولييت ميتشيل Juliet Mitchell العملية الأولية بأنها «القوانين التي تحكم عمل اللاوعي» (١٩٧٤م، ص٨)، وهي تتميَّز بالحرية وعدم الخضوع لأي قيود، كما أنها في رأي ميتشيل تقوم بدور كبير أو بدور رئيسي في التأليف الفني والأدبي، ومن ثم أثارت اهتمام النقاد المحدثين. والجدير بالذكر أن ف. ل. لوكاس كان قد زعم في كتابه «تدهور وسقوط المثل الأعلى الرومانسي» *The Decline and Fall of the Romantic Ideal* أن الرومانسيين دون غيرهم هم الذين يستقون مادتهم من اللاوعي، ثم لا يفرضون عليها رقابة العملية الثانوية secondary؛ ممَّا يؤدِّي إلى إخراج صور أدبية لا تخضع لقواعد العقل والمنطق.

ويجب عدم الخلط بين هذا المصطلح والمصطلح الفرويدي السابق؛ أي المشهد الأولي أو أول مشهد primal scene.

يُمَيِّز، يُحَابِي، مزية، انحياز privilege

الفعل to privilege معناه إعداد أو بناء شكل هرمي للعلل والعوامل. وعلى ذلك فمعنى تمييز النوع to privilege gender في مناقشة الطبقة والنوع في عملية التغيُّر التاريخي هو اعتبار النوع عاملًا ذا تأثير أكبر من الطبقة في تعليل مسار التاريخ.

أمَّا عند أصحاب النظريات الروائية فمعنى التمييز أو التميُّز هو حيازة معلومات مقصورة على الراوي أو على نوع من «الفهم» لا تشارك فيه الشخصيات (أو الشخصيات الأخرى) في القصة.

شَفْرَة بِنَاء الحَبْكَة proairectic code

(انظُر: code.)

إشْكَاليَّة problematic

دخلت الكلمة الفرنسية إلى الإنجليزية بمعناها ومبناها عن طريق الفيلسوف الفرنسي الماركسي لويس ألتوسير، في كتابه «إلى ماركس» *For Marx* (١٩٦٩م، تاريخ نشر الترجمة الإنجليزية)، وهو يقول إنه استعار المفهوم (بالفرنسية بطبيعة الحال) من جاك مارتن Jacques Martin ليُشير به إلى «الوحدة المحدَّدة لتشكيل نظري، ومن ثم إلى الموقع المخصَّص لهذا الاختلاف المحدَّد» (ص٣٢). ومعنى هذا الكلام الغامض أن الإشكالية هي مجموعة من الأفكار التي قد تختلف فيما بينها ولكنها تشكِّل وحدةً فكرية أو نظرية تتيح للباحث أن يتناولها باعتبارها قضيةً مستقلة.

ورغم أن ألتوسير قد قصد بالمصطلح الإشارة إلى التشكيل أو التركيب النظري، فقد أصبح يُستخدم كثيرًا للدلالة على «التشكيلات الفكرية» الأيديولوجية أيضًا، ومن ثم فهو يعني أي «مركب أيديولوجي» (مهما تكن تناقضاته المضمرة أو الصريحة) يتمتَّع بوحدة فيما بين عناصره تكفل له الاستقلال. ويقول هوثورن (١٩٩٤م) إنه من المحتمل أن نكون قد تجاوزنا فرصة تغيير هذا التحوُّل في المعنى، وإن كان استخدام ألتوسير يتميَّز بأنه يتفق مع مفهومه عن التحوُّل المعرفي أو انكسار الخط المعرفي؛ أي epistemological break الذي يزعم أنه اكتشفه في كتابات كارل ماركس.

وأحيانًا ما يُستخدم المصطلح حاليًّا في سياقات توحي بأنه يشبه مفهوم فوكوه عن القاعدة المعرفية الشاملة episteme بمعنى أن الإشكالية المحدَّدة تمثِّل حدود «تفكير» من تسيطر عليهم، بحيث لا يمكن أن تخرج أفكارهم عن نطاقها.

انظُر أيضًا: paradigm shift

الإسْقَاط Projection

(انظُر: projection characters.)

الشَّخْصِيات المُسْقَطة، شَخْصِيات الإسْقَاط projection characters

معنى المصطلح هو الشخصيات التي يسقط فيها المؤلف جوانب من نفسه، كثيرًا ما تكون متناقضة. وهو تعبير مستعار من فرويد الذي يقول إن الفرد يُسقط على الآخرين (أو يحيل إليهم أو ينسب إليهم) ما لا تقبله ذاته.

والنقيض هو الإسقاط الداخلي introjection؛ أي إدخال الفرد أشياء معينةً في ذاته واعتبارها جزءًا من كِيانه.

وتقول نيكولا دياموند Nicola Diamond (١٩٩٢م، ص١٧٧) إن صاحب المصطلح هو ساندور فيرنزي Sandor Ferenczi الذي وضعه في عام ١٩٠٩م ثم أخذه فرويد وطوَّره.

الاسْتِبَاق، الاسْتِقْدَام، التَّنَبؤ prolepsis

يقول برنس (١٩٨٨م) إنه يعني قص حادثة قبل موعد حدوثها في الرواية؛ ولذلك فهو مرادف للاستباق بمعنى التوقُّع anticipation أو بمعنى استقدام الحادثة في الزمن flashforward أو التنبؤ بها أو استطلاعها أو التطلُّع إليها prospection.

ويقول بعض أصحاب النظريات مثل جينيت إن المصطلح يشبه فكرة الإيحاء المستقبلي أو evocation؛ أي إثارة جو الحادثة المقبلة، ويشبه المصطلحات القديمة التي تعني استباق صورة أو معنًى أو شعور foreshadowing أو prefiguring.

والاستباق المستكمِل completing prolepsis هو ما يحتاجه الروائي لاستكمال سياقه الزمني، والاستباق المكرِّر (بكسر الراء الوسطى وتضعيفها) repeating prolepsis هو ما يسمَّى بلغة الصحافة الإنذار المبكِّر advance notice وهو التلميح بمعلومات سيتكرَّر تقديمها في مرحلة لاحقة من القصة.

ويفرِّق جينيت بين الاستباق الداخلي internal prolepsis؛ أي الذي يقع داخل الحيز الزمني للرواية، والاستباق الخارجي external prolepsis الذي يقع خارج الحدود الزمنية للقصة (١٩٨٠م، الصفحات ٦٨–٧١).

التَّنَبُّؤ، الاسْتِطلاع، التَّطَلُّع prospection

(انظُر: prolepsis.)

السَّرْد النَّفْسِي psycho-narration

في إطار مصطلح الحديث غير المباشر الحر free indirect discourse يحدث أن يشير المؤلف إلى الكلمات والعبارات التي تستخدمها الشخصية نفسها دون وضعها بين

أقواس، وبذلك يُعتبر اقتباسها حديثًا غير مباشر وإن كانت اللغة تنتمي إلى الشخصية وتمثِّل أفكارها ومشاعرها دون مراء، وهذا ما يُطلَق عليه أحيانًا المونولوج السردي narrated monologue، ولكن بعض النقاد يفضِّلون تعبير السرد النفسي، ويفرِّقون بين السرد النفسي المتناغم consonant؛ أي الذي يتفق مع مفهوم الشخصية لنفسها، والسرد النفسي المتنافر dissonant الذي يبتعد عن وجهة نظر الشخصية (المرجع: ستيفن كوهن وليندا شايرز، ١٩٨٨م، ص١٠٠).

الانحراف الزمني العابر punctual anachrony

(انظُر: anachrony.)

وَضْع عَلَامات الوَقْف، تَقْسِيم العِبَارَات، تَقْطِيع، تَرْقِين punctuation

يُعتبر وضع علامات الوقف كالنقط والفواصل وما إليها من أهم ما شغل بال الباحثين والمحقِّقين، خصوصًا فيما يتعلَّق بنشر النص المعتمد لعمل أدبي، خصوصًا إذا كان منثورًا، وهي مهمة عسيرة لأن تقاليد «الترقين» (ترجمة معجم «المغني الأكبر») تتفاوت من عصر إلى عصر ومن بلد إلى بلد ومن لغة إلى لغة.

ولكن أصحاب النظريات المحدثين قد استعاروا المصطلح لاستخدامه في شتى التخصُّصات للدلالة على ما هو أكثر بكثير من مجرَّد «الترقين» بهدف تحديد المعنى والحد من الغموض؛ فباحثو علم النفس الاجتماعي يستخدمون المصطلح للإشارة إلى اختلاف المغزى باختلاف بناء العبارة، ويطلقون على ذلك اختلاف «الترقين»، ومعظم النقاد يتفقون على أن «الترقين» معناه فرض النظام والعلية causality على مجموعات من الحقائق المنفصلة؛ أي تجميعها وتحديدها داخل أُطر معينة، ويتجاوز ذلك نطاق استخدام اللغة إلى العمل الأدبي ككل، حيث يمكن تقسيمه إلى فصول مختلفة، أو إلى فصول تختلف عمَّا ارتضاه كاتبه.

وتعبير دريدا الخاص بالتقطيع أو الفصل أو إقامة المسافات spacing (ترجمة عن الفرنسية espacement) قريب من المعنى العام «للترقين».

وفي علوم اللغة نجد مصطلحًا مشابهًا هو التقطيع segmentation، ومعناه تقسيم الكلام إلى أجزاء أو إلى «قطع»، وهو يناقَش غالبًا من زاوية التنغيم intonation؛ فمن

المعروف أن تغيير نغمة الكلام يؤدِّي إلى تغيير المعنى. ويمكن تطبيق «التقطيع» كذلك على اللغة المكتوبة وإن كان التقطيع غير مرادف «للترقين» (بالمعنى التقليدي) في كل حالة أو بالحتم؛ فعلامات «الترقين» تُعتبر مؤشراتٍ بصريةً لنوع من التنغيم الداخلي أو المثالي، ولكن وظيفتها لا تقتصر على ذلك، بل ولا يمكنها أن تتحكَّم تحكُّمًا كاملًا في «التنغيم» الذي يحدِّد المعنى. ويذهب جيفري ليتش Geoffrey Leech ومايكل شورت Michael Short إلى أن التقطيع أحد العوامل الثلاثة الرئيسية للتنظيم النصي، والعاملان الآخران هما التتابع sequence والإبراز salience (١٩٨١م، ص٢١٧)، ومعنى الإبراز هو وضع كلمة أو تعبير في مكان بارز لإظهار دلالته، وهما يطلقان على ذلك مصطلح «الإبراز الدال»، مثل إبراز الكلمة بوضعها في آخر العبارة أو السطر (في الشعر) وفقًا لمبدأ التركيز على النهاية «end focus»؛ أي المبدأ الذي يقول بأن الإنسان يلاحظ ما يأتي آخرًا أكثر ممَّا سبق. أمَّا التتابع فهو مذكور تحت مصطلح function.

Q

quality (maxim of) مَبْدَأ الكَيْف

(انظُر: speech act theory.)

quantity (maxim of) مَبْدَأ الكَم

(انظُر: speech act theory.)

quest narrative رِوَاية السَّعْي، روَايَة البَحْث

تُعرِّف آن كراتي فرانسيس هذا المصطلح بأنه: الرواية التي تسير أحداثها في خط مستقيم linearly، ويمثِّل التتابع الزمني فيها الأسس المنطقية للعلة والمعلول. وهي ترى أن هذا هو البناء الذي ساد الأدب الغربي في القرنَين التاسع عشر والعشرين، وهو بناء له دلالاته الأيديولوجية والسياسية لأنه يمثِّل تمييزًا أو انحيازًا للثقافة السائدة أو ألوان الكلام القائمة على هذه الثقافة (١٩٩٠م، الصفحتان ١٠ و١١).

ويشار هنا إلى التفرقة بين أدوار الرجال التي تتسم بالإيجابية في هذا اللون من القص، وأدوار النساء التي تتسم بالسلبية؛ فالمرأة هي المطلب وهي ما يسعى إليه الساعي.

R

radial reading

(انظُر: readers and reading.)

الغَيْرِية الجذريَّة radical alterity

يستعمل هذا المصطلح لوصف ما يزعمه دريدا من أن الدال signifier دائمًا ما يشير، وبصفة أساسية، إلى غيره؛ أي إنه دائمًا ما يعزل نفسه، وهاك ما يقوله دريدا:

> «إن الرمز representarmen (الذي يمكننا أن نترجمه بالدال signifier) لا يعمل إلا من خلال إيجاد عامل مفسر interpretant، يتحوَّل هو بدوره إلى علامة sign وهكذا إلى ما لا نهاية. والواقع أن الهُوية الذاتية للمدلول the self-identity of the signified تُخفي نفسها بلا انقطاع (أي إن المدلول لا يُفصح عن هُويته أبدًا)، ودائمًا ما تتحرَّك وتبتعد (أي تفلت من أصابعنا)، وخاصية الرمز إذن هي أن يكون نفسه وغيره، وأن يجري إنتاجه باعتباره بناءً إحاليًّا؛ أي أن ينفصل عن نفسه» (١٩٧٦م، ص٤٩-٥٠) (الكلمات بين الأقواس مضافة).

واستخدام دريدا مصطلح المظهر الخارجي exteriority يثير كثيرًا من القضايا المتعلِّقة بهذا المصطلح؛ فالغيرية الجذرية تعني اختلاف الدال عن نفسه، بسبب إحالته الدائمة إلى غيره، ومن ثم فهو ذو طابع خارجي فحسب. يقول دريدا:

«إن الطابع الخارجي للدال هو الطابع الخارجي للكتابة بصفة عامة ... وقبل الكتابة لا توجد علامات لغوية. فإذا نزعنا الطابع الخارجي، خبت وذوَت فكرة العلامة نفسها.»

«وهكذا نجد، في هذه الحقبة الراهنة، أن القراءة والكتابة، وإنتاج العلامات أو تفسيرها والنص بصفة عامة باعتباره نسيجًا من العلامات، تسمح لنفسها جميعًا بأن تُحبس في أطر ثانوية» (نفس المرجع، ص١٤).

أمَّا استخدام ميشيل فوكوه لتعبير الطابع الخارجي بمعنى المظاهر الخارجية فمذكور تحت المصطلح exteriority.

الحَرَكَة النِّسَائيَّة الجذْرِيَّة radical feminism

(انظُر: feminism.)

الحُزْمَة الجذرِيَّة radicle

(انظُر: rhizome.)

المَدَى reach

(انظُر: analepsis.)

نُصُوص القِرَاءَة (السَّلْبِية) ونُصُوصُ (المُشَارَكَة في) الكِتَابَة
readerly and writerly texts

هذان مصطلحان مترجمان عن الكلمتَين اللتَين وضعهما بارت في كتابه S/Z (١٩٩٠م، ص٤-٥)، وهما بالفرنسية lisible وscriptible على الترتيب. أمَّا نص القراءة فهو الذي يستند إلى الأعراف الثابتة المشتركة بين القراء والكتاب، مثل الأعمال الأدبية التقليدية كالروايات الكلاسيكية، ومعناها لديه ثابت أو مغلق، وأمَّا نص الكتابة فهو الذي يتجاوز (أو ينتهك) هذه الأعراف ويُجبر القارئ على إخراج معنًى أو معانٍ لا يمكن حتمًا أن تكون نهائيةً أو «صحيحة». ويقول بارت:

> «نص الكتابة حاضر أبدًا، ولا يمكن أن تُفرض عليه لغة لاحقة (وإلا جعلته ينتمي حتمًا إلى الماضي)، ونص الكتابة نحن الذين نكتبه قبل أن تتعرَّض حركة العالم اللانهائية (إذا اعتبرنا العالم عملًا دائبًا لا كِيانًا ساكنًا) لمن يجتازها ويقاطعها ويوقفها ويعيد تشكيلها من خلال نظام مفرد (مثل الأيديولوجيا أو الرتبة النوعية أو النقد)، وهو النظام الذي يحد من تعدُّد المداخل، وفتح الشبكات، ولا نهائية اللغات» (١٩٩٠م، ص٥).

أمَّا نص القراءة فهو على النقيض من ذلك منتج نهائي product لا إنتاج مستمر production، ونصوص القراءة تشكِّل معظم نصوص أدبنا.

ويكمن خلف هذه التعليقات ما يسمِّيه هوثورن بعنصر خلافي (١٩٩٤م، ص١٦٥)؛ فإن بارت يريد، باعترافه، أن يتحدَّى التقسيم التقليدي للعمل بين المنتج والمستهلك؛ أي بين الكاتب والقارئ. ونص الكتابة يمثِّل ذلك التحدي؛ لأنه يُجبر القارئ على المشاركة في عملية الكتابة؛ أي يجبره على أن يمارس الإبداع بالطريقة التي تقصرها التقاليد على وظيفة الكاتب. ومن ثم فهو يقول (ص٤): «إن هدف العمل الأدبي (أو الأدب باعتباره عملًا) هو أن يُحوَّل القارئ من مستهلك إلى منتج للنص.» وهذا يتمشَّى بطبيعة الحال مع تعليقات بارت حول «موت المؤلف» (انظر مصطلح author).

ويفرِّق أومبرتو إيكو تفريقًا مماثلًا في كتابه *The Role of the Reader* (أي «دور القارئ»، ١٩٨١م) بين النصوص المفتوحة والنصوص المغلقة.

النَّقْدُ القَائِم عَلى اسْتِجَابَة القَارِئ reader-response criticism

(انظُر: readers and reading.)

القُرَّاء والقِرَاءَة readers and reading

اتسم ربع القرن الأخير بتحويل جانب من الاهتمام بالعمل الأدبي والمؤلف إلى القارئ في إطار ما يسمَّى بالنقد القائم على استجابة القارئ (انظر الباب السابق)، وهو ليس مدرسةً أو اتجاهًا موحَّدًا، بل يمثِّل عدة اتجاهات لدراسة القُراء لا القارئ المفرد، مثل القدرة competence، وعملية القراءة برمتها، وتشكيل النص للقارئ وما إلى ذلك، وذلك جميعًا في إطار الرواية بصفة أساسية، وبرزت في هذا الصدد مصطلحات كثيرة.

فقياسًا على ما قاله وين بوث Wayne Booth في كتابه «بلاغة القصة» عام ١٩٦١م عن المؤلف الموحى به للرواية أو القصة، برز اصطلاح القارئ المضمر أو القارئ الموحى به implied author/implied reader، وفي إطار ذلك ظهرت بدائل لتحديد أو لوصف القارئ الذي يتوقَّعه المؤلف postulated reader أو القارئ الوهمي mock reader. وكل هذه الأوصاف مقصود بها القراء لا القارئ الفرد، لا سيما فئات القراء أو مجموعات منهم. ورغم أن دريدا لا يُعتبر من نُقاد هذا الاتجاه، فإن تأكيده على أن القراءة عملية «تحويلية» شجَّعت النظر إلى استجابة القارئ (أي القُراء) ودراستها.

ومن المصطلحات الرامية إلى نفس الغاية مصطلح «القارئ المضمر» في النص، والتعبير الإنجليزي inscribed reader يعني المنقوش أو المنحوت في النص، فكأنما هو قالب أعدَّه المؤلف ليصب فيه القارئ، أو كما يقول هوثورن (١٩٩٤م) كأنه حلة سوف يرتديها القارئ! ويقترح أومبرتو إيكو Umberto Eco مفهومًا مماثلًا يُطلَق عليه القارئ النموذجي model reader قائلًا:

> «إذا أراد المؤلف أن يجعل النص قادرًا على التوصيل فعليه أن يفترض أن مجموعة الشفرات التي يعتمد عليها هي نفس المجموعة التي يستخدمها القارئ المتوقَّع (وسوف نشير إليه من الآن فصاعدًا باسم القارئ النموذجي)، والذي تفترض فيه القدرة على تفسير تعبيراته بنفس الطريقة التي ولَّدها بها المؤلف» (١٩٨١م، ص٧).

وقد يوحي ذلك بأن القارئ النموذجي «خارجي» بالنسبة للنص، ولكن إيكو يشير في نفس الفصل، بعد ذلك بصفحات معدودة، إلى أن المفهوم «داخلي» في النص، وأن القارئ النموذجي هو قارئ مضمر كذلك:

> «وبتعبير آخر، يمكن القول بأن القارئ النموذجي هو مجموعة من الأحوال الصالحة felicity conditions (أو شروط الصلاحية) القائمة في النص … والتي ينبغي الوفاء بها لتحقيق فعل الكلام الكلي macro-speech act (الذي هو النص) تحقيقًا كاملًا» (١٩٨١م، ص١١) (فيما يتعلَّق بالأحوال الصالحة، انظُر: speech act theory).

ويختلف عن ذلك بعض الشيء مفهوم القارئ المقصود intended reader؛ لأن الأدلة على وجوده قد تكون داخليةً أو خارجية؛ فقد تفصح رسالة letter يرسلها المؤلف

عن القارئ الذي يقصده، دون أن يشي النص به على الإطلاق. ويتصل بذلك أيضًا، وإن كان يختلف عنه بعض الشيء، مفهوم القارئ المتوسط average reader، ومفهوم القارئ الأمثل أو الأفضل optimal reader، أو القارئ المثالي ideal reader (وأحيانًا ما يُترجم المصطلح إلى التعبير الإنجليزي القارئ الفائق super-reader)، والمصدر هو مايكل ريفاتير الذي يورد فيما بعدُ بديلًا عن ذلك التعبير هو archi-lecteur؛ أي القارئ المركَّب composite reader، ومصدر فكرة التركيب هنا هو عدم اقتصار المصطلح على القارئ بل بسطه ليشمل شتى ألوان الاستجابة لدى شتى أنواع القُراء! كما وضع ريفاتير أيضًا مصطلح القراءة المسترجعة (أو بأثر رجعي retroactive reading) التي تحدث في مرحلة تالية — مرحلة التفسير — بعد المرحلة التمهيدية الأولى وهي مرحلة الاستكشاف heuristic reading أو القراءة لمعرفة المعنى وحسب (١٩٧٨م، ص٥) (انظُر: meaning and significance).

ويختلف عن ذلك كله مصطلح قراءة الأعراض symptomatic reading (المستعار من الطب)، والذي يفترض أن «العرض» علامة sign غير مقصودة في النص، والقارئ هنا، مثل الطبيب، لا يسأل النص (المريض!) عمَّا به من علة، بل يبحث عن أعراضها البادية. والقارئ إذن يبحث عمَّا لا يدريه النص (أي مؤلفه) من علاقاته الخفية بالمجتمع أو الثقافة وما إلى ذلك بسبيل.

وابتدع جيروم. ج. ماجان Jerome J McGann. (١٩٩١م، ص١٢٢) مصطلح القراءة المحيطية radial reading، وهو تعبير مستعار من radius؛ أي قُطر الدائرة، ليعني القراءة التي يتسع نطاقها لتحيط بأقطار مصادر النص والمؤثِّرات فيه وما إلى ذلك، وخصوصًا في الأعمال الأدبية الحديثة القائمة على التناص intertextuality والتي تنتمي لتراث ثقافي عريض.

أمَّا المعنى الدقيق لمصطلح القارئ الأمثل أو المثالي فهو مجموعة القدرات والمواقف والخبرات والمعارف التي تُتيح للقارئ أن يستخرج الحد الأقصى من القيمة في نص معين. ويُضيف بعض المعلِّقين أن تلك القيمة يجب أن تكون مشروعةً legitimate؛ أي غير مقحمة على النص. ويختلف النقاد حول تعريف هذا القارئ؛ فبعضهم يرى أنه يتضمَّن مفهومًا عامًّا شاملًا ينطبق على جميع الحالات، والبعض الآخر يرى أنه ينبغي أن يقتصر على حالات دون غيرها، فالقارئ الأمثل لمقامات الحريري ليس بالقارئ الأمثل

لشعر صلاح عبد الصبور. وقد شاع في السنوات الأخيرة تعبير القارئ المطلع informed reader، وهو الذي يحدِّده ستانلي فيش Stanley Fish على النحو التالي:

«القارئ المطلع هو (١) المتحدث المتمكِّن من اللغة التي بُني النص منها. (٢) من يملك زمام المعرفة الدلالية اللازمة لفهم النص بما في ذلك المعرفة (أي الخبرة المتوافرة للمنتج والمستهلك جميعًا) بالمجموعات المعجمية واحتمالات التلازم اللفظي collocation (وفقًا لترجمة الدكتور محمد حلمي هليل (١٩٨٤م)) والتراكيب الاصطلاحية، والرطانة المهنية أو اللهجات الأخرى، وهلم جرًّا. (٣) من يتمتَّع بالمقدرة الأدبية، ومعنى ذلك أن هذا القارئ لديه من الخبرة ما يكفي لاستيعاب خصائص اللغة التي يتسم بها كل عمل أدبي، ويشمل ذلك كل شيء، من أدق الوسائل الأدبية (مثل التعبيرات المجازية وما إليها) إلى الأنواع الأدبية برمتها» (١٩٨٠م، ص٤٨).

ويقول هوثورن (١٩٩٤م) إنه رغم أن هذه المصطلحات قد نبتت على تربة مقبرة النقاد الجدد The New Critics (أو على سرير مرضهم)، فيمكننا أن نقول إن معظمها لا يزال يحتفظ بقدر ما من التركيز على النص. ويختلف عنها جميعًا مصطلح القارئ الإمبيريقي empirical reader، وهو الذي يُطلَق على الأفراد الحقيقيين (لا المفترَضين) الذين يقرءون الأعمال الأدبية بطُرق مختلفة ويخرجون بنتائج مختلفة من قراءتهم لها. وربما كان هذا المفهوم ينتمي إلى علم الأدب الاجتماعي أكثر ممَّا ينتمي إلى مباحث النقد الأدبي. والواقع أن دراسة قراءة الأدب في إطار الاختلافات الاجتماعية والثقافية لا تزال في مهدها.

القِرَاءَة مِن وِجْهَةِ نَظَرِ المَرْأَة/القِرَاءَة كَمَا لَو كَانَ القَارِئ غَيرَ امْرَأَة
reading as a woman/like a woman

(انظُر: reading position.)

موقِفُ القَارِئ reading position

تعرِّف آن كراني فرانسيس Anne Cranny-Francis هذا المصطلح بأنه «الموقف الذي يتخذه القارئ حتى يبدو له النص متماسكًا ومفهومًا» (١٩٩٠م، ص٢٥)؛ أي إن النص

يضع situate القارئ في وضع محدَّد يمكِّنه من رؤيته بالصورة «المفهومة» له، إلا إذا كان يريد أن يقرأه قراءةً معارضة oppositional reading (انظر ذلك الباب).

ويتصل بهذا المفهوم مفهومان جديدان هما «القراءة من وجهة نظر المرأة» reading as a woman والقراءة «كما لو كان القارئ غير امرأة» reading like a woman، وهذان المفهومان اللذان وضعتهما إيفلين كايتل Evelyne Keitel (١٩٩٢م، ص٣٧١-٣٧٢) لا يتمشَّى معناهما مع ظاهر ألفاظ المصطلحَين؛ ولذلك فلم يثبتا بعد حتى في إطار النقد النسائي، خصوصًا المصطلح الأخير الذي تعني به صاحبته أن على المرأة أحيانًا أن تتخلَّى وتتنصَّل من جنسها حتى تتجاوب أو تفهم بعض الأعمال الأدبية.

حَقِيقِي real

(انظُر: real وsymbolic وimaginary.)

الوَاقِعِيَّة realism

أهم عناصر النقاش الدائر حاليًّا للواقعية ترجع إلى مصدرَين أساسيَّين؛ الأول هو ما أصبح يعرف باسم المناظرة بين بريشت ولوكاتش، والثاني هو ما يمكننا أن نسمِّيه، وفقًا للنظرية النسائية، بالحتمية الواقعية realist-imperative.

أمَّا المصدر الأول فيتلخَّص في النقاط التالية؛ وضع جورج لوكاتش، الناقد الماركسي المَجَري، تعريفًا للواقعية يعلِّق فيه أهميةً كبيرة على قيام الفنان (١) بتصوير الملامح الكلية للواقع؛ أي صورته الكلية totality، (٢) والتغلغل تحت سطح ظاهر الواقع كيما يدرك قوانين التغيُّر التاريخي الكامنة، وهو يتبع في ذلك ماركس. وقد طبَّق نظرته على الرواية فأعلى من شأن تولستوي وبلزاك وتوماس مان، وهاجم الحداثة أو ما كان يراه صورًا مختلفة للحداثة.

ولذلك فعندما وضع بريشت تعريفه للواقعية وقال إننا يجب ألَّا نستمد الواقعية من أعمال محدَّدة موجودة فعلًا (١٩٧٧م، ص٨١)، كان في الحقيقة يهاجم لوكاتش (خصوصًا بسبب إشارته إلى بلزاك وتولستوي). وبإيجاز نقول إن مذهب بريشت هو معارضة دعاة «الجوهرية» (انظر essentialism) والدعوة إلى اعتبار الواقعية «وظيفةً» يقوم بها العمل الأدبي في مجتمع معين في لحظة تاريخية محدَّدة. ويقول بريشت إن

الواقع يتغيَّر ومن ثم فلا بد من تغيير طرائق تمثيله (١٩٧٧م، ص٨٢). وهكذا، فليس المهم أن نتناول قضايا الشكل أو المضمون، بل مسائل الوظيفة المنوطة بالفن:

«معنى الواقعية هو: اكتشاف تركيبات العلل والمعلولات في المجتمع. إماطة اللثام عن وجهة النظر السائدة باعتبارها وجهة نظر القابضين على زمام السلطة. الكتابة من وجهة نظر الطبقة التي تقدِّم أعرض broadest الحلول للمشاكل المُلِحة الجاثمة على صدر المجتمع. تأكيد عنصر التطوُّر. إتاحة تقديم المجسَّدات وإتاحة استنباط المجرَّدات منها» (١٩٧٧م، ص٨٢).

ولم يكن من الغريب إذن أن يُناصر بريشت التجارب الشكلية المرتبطة بالحداثة، على نقيض لوكاتش، والطريف أنه يكاد يحاكي دعوة رومان جاكوبسون، قبل ذلك بأعوام طويلة، إلى استمرار التجديد الشكلي والتحويلات الفنية، تجنُّبًا للنمطية والجمود، وإن كانت آراء بريشت تتضمَّن عنصرًا عمليًّا وسياسيًّا تفتقر إليه آراء جاكوبسون.

وأمَّا المصدر الثاني فهو ما دعا إليه أصحاب النقد النسائي من اعتباره، في نهاية المطاف، لونًا من ألوان النقد الثقافي (شيري ريجستر Cheri Register، ١٩٧٥م، ص١٠)، ومن ثم فهو يولي الواقعية أهميةً جديدة ويبتعد بها عن مغالاة بعض الذين حاكَوا نظريات الواقعية الاشتراكية التي شاعت في الثلاثينيات والأربعينيات في الاتحاد السوفييتي.

الاسْتِدْعَاء recall

(انظُر: analepsis.)

المُسْتقبِل، المُتَلَقِّي receiver

(انظُر: Shannon & Weaver Model of Communication.)

نَظَرِيَّة الاسْتِقْبال، نظَرِيَّة التَّلَقِّي reception theory

مصطلح يُستخدَم بمعنًى ضيِّق للإشارة إلى مجموعة من أصحاب النظريات المتعلِّقة باستقبال أو تلقي الأعمال الفنية — ومعظم هذه المجموعة من الألمان — كما يستخدم

بمعناه الأوسع للإشارة إلى أي نظريات خاصة بتذوُّق المُشاهِد أو القارئ أو السامع للأعمال الأدبية أو الفنية. وأهم الأسماء المرتبطة بهذه المدرسة هي؛ هانز روبرت ياوس Hans Robert Jauss، وفولفجانج إيزر Wolfgang Iser، وكارلهاينز ستيرلي Karlheinz Stierle، وهارالد فاينريش Harald Weinrich:

إعَادَةُ تَشْكِيل الأَدَب الرَّسْمِيِّ reconstructivism

معنى المصطلح هو إعادة اختيار النصوص الأدبية «المعتمدة» للتدريس في الجامعات والتي تُعتَبَر صلب الأدب الرسمي the canon عن طريق حذف ما يوحي بالتحيُّز لجماعة عرقية أو لجنس دون جنس وما إلى ذلك.

الاسْتِعَادة recuperation

(انظُر: incorporation.)

الاخْتِزَاليَّة، المَسْخ، التَّشْويه reductionism

مصطلح يُطلَق على أي تفسير «يختزل» العمل الفني بحذف صفاته الرفيعة أو ذات المستوى الراقي، وحصره في صفاته الدنيا؛ ممَّا يؤدِّي إلى مسخه أو تشويهه.

الفَائِض، الحَشْو redundancy

يعرِّف أصحاب نظريات الإعلام «الحشو» بأنه «درجة التنبُّؤ النسبية بفحوى الرسالة»، وهو معنى جد خاص للمصطلح، للتفريق بينه وبين عدم القدرة على التنبُّؤ بما تتضمَّنه، والمصطلح الخاص بذلك هو entropy، ومعناه التحوُّل الداخلي (أصلًا بالحرارة)، ثم أصبح يُطلَق في اللغة على نسبة تكرار حدوث شيء ما، ومن ثم فنحن نفهم من نسبة الحشو العالية في الرسالة، أننا نستطيع أن نحذف منها أجزاءً كثيرة دون أن تفقد معناها. ويُستخدَم التعبيران في وصف أدب الصيغ الثابتة formulaic literature والذي يمكن التنبؤ بأحداثه وملامحه، ومن ثم تتضمَّن الصيغة الثابتة قدرًا كبيرًا من الحشو، وفي وصف أدب الحداثة وما بعد الحداثة، وهو الذي يتعذَّر التنبُّؤ بشكله أو تطوُّراته؛

لأنه يعتمد على التحوُّل الداخلي وعدم تكرار مظاهره أو عناصره (سواء كان حدثًا في رواية أو موقفًا في مسرحية أو قافيةً في قصيدة).

الإحَالَةُ والمُحَال إلَيْه reference and referent

اختلفت البنيوية وما بعد البنيوية عن المدارس النقدية السابقة حول مدى قدرة النص على الإحالة إلى واقع غير أدبي أو حياتي، فأنكرتا الطاقة الإحالية للأدب، ومن ثم دفعتا بأن النص الأدبي لا يمكن وصفه بالصدق أو الكذب لأنه لا يحيل القارئ إلى ما هو خارج عنه.

ويستخدم هيليس ميللر، أحد دعاة التفكيكية، تعبير «المحال إليه الرئيسي» head referent بمعنى جد خاص، وهو ما يسمِّيه التفكيكيون بالمركز centre (الذي لا وجود له)، والذي، إذا وُجد (وهو ما ينكرونه)، فسوف يمنع «التحرُّك الدلالي» للألفاظ ويثبت المعنى (١٩٨٢م، ص٦٧).

إحَالِي، إحَالِيَّة referentional

(انظُر: functions of language.)

الشَّفْرة الإحَاليَّة، شَفْرَة إحَالَة referential code

(انظُر: code.)

العَاكِس، «الشَّخْصِيَّة» العَاكِسَة reflector (character)

يعني المصطلح استنادًا إلى ما قاله هنري جيمس، الوعي الرئيسي أو مصدر المعلومات الرئيسي في الرواية. وبصفة أعم فالعاكس هو أي وعي وأي شخصية يستخدمها المؤلف لتدرك، «أو لترى وتعكس ما ترى» للقراء.

الانْكِسَار، الانْحِرَاف refraction

يقول المحرِّر في ذيول كتاب «الخيال الحواري» لميخائيل باختين إن معنى الانكسار هو انحراف معاني أو مقاصد الكاتب بسبب مرورها في منطقة تنتمي لغيره، مثلما

ينكسر شعاع الضوء عندما يمر من الزجاج أو الماء، وقد تكون تلك المنطقة داخل النص (كالأصوات الأخرى التي يتحدَّث بها المؤلف) أو خارجه، مثل استعمال الألفاظ وارتباطاتها في ثقافة القارئ أو ثقافة الناقد التي لا بد لكلمات المؤلف من أن تصارعها قبل الوصول إلى القارئ، وقد تقع انكسارات أخرى داخل وعيه!

نِطَاق الأَعْرَاف، نِطَاق الخِيَارَات العُرْفِيَّة، النَّوْع register

المصطلح جديد وهو يعني، في نهاية المطاف، ما يعنيه النقد القديم بالنوع الأدبي أو النوع وحسب genre، وهو مستقًى في الأصل من الغناء والموسيقى حيث يدل على مدى أو نطاق الصوت البشري أو الآلة الموسيقية (في العود أوكتافان؛ أي ١٤ نغمةً في العادة مثلًا ممَّا يناسب نطاق صوت المغنِّي الشرقي)، ومن ثم استعير التعبير، في علوم اللغة، للدلالة على الخصائص اللغوية التي تعتمد على السياق، وهي تتضمَّن أي مجموعة من الخيارات المتاحة وفقًا لِمَا يظنه المتكلِّم أو المتحدث أو الكاتب ملائمًا للسياق (سواء كان ذلك خاصًّا بالألفاظ أو بالتركيب أو بالنحو أو الصوت أو التنغيم وما إلى ذلك). فالإعلان التليفزيوني له نطاق أعراف محدَّدة يصعب أن يخلط المرء بينها وبين غيرها، وقس على ذلك نطاق أعراف خطبة الجمعة، والخطب السياسية، ومحاضرات الجامعة وما إلى ذلك.

وقياسًا على الاستعمال في علوم اللغة، استعار النقاد المصطلح للدلالة على بعض المظاهر الأدبية في الرواية، فرصد تودوروف في كتابه *Introduction to Poetics* عددًا من فئات هذا النطاق، مثل طبيعته المجسَّدة أو المجرَّدة، أو اشتماله على صور بلاغية، ووجود أو عدم وجود إحالة إلى كلام سابق anterior discourse، فإذا كان يُحيل إلى ما سبق واشتبك معه، أصبح تعدُّديًّا polyvalent، وإلا كان أُحاديًّا monovalent (١٩٨١م، ص٢٠–٢٧).

التَّشْيِيء، التَّشَيُّؤ reification

المعنى الأصلي للكلمة هو تحويل شخص أو مفهوم مجرَّد إلى شيء؛ أي التجسيد الذهني له، ولكن التعبير أصبح مصطلحًا نقديًّا يشير إلى عملية «تجميد» العلاقات أو العمليات ومعاملتها معاملة «الأشياء». والمعنى الجديد يشبه ما يعنيه ماركس بتعبير الفتشية

fetishism عند الإشارة إلى تحوُّل السلعة إلى شيء ثابت بدلًا من اعتبارها عنصرًا من عناصر عملية التبادل بين المجموعات والأفراد.

وشبيه بهذا المصطلح تعبير hypostatization؛ أي التخميد أو التسكين، بمعنى تحويل أي عملية دينامية إلى شيء خامد أو ساكن أو إلى مادة. وقد استعمله الناقد البريطاني كريستوفر كودويل Christopher Caudwell في كتاباته الماركسية في الثلاثينيات للدلالة على معنًى قريب من معنى الفتشية.

مَبْدَأ العلاقَةِ relation (maxim of)

(انظُر: speech act theory.)

مذْهَبُ العَلَاقات relationism

(انظُر: relativism.)

النِّسْبِية relativism

يعني المصطلح الاعتقاد بعدم وجود معايير مطلقة أو معانٍ أو حقائق مطلقة، وبأن قوة أي من هذه المعايير أو المعاني أو الحقائق قوة نسبية بمعنى أنها تتوقَّف على الظروف أو السياقات أو العلاقات. وقد أصبح المصطلح ذا رنة غير محمودة؛ ولذلك نرى من يريدون الدفاع عن الاعتقاد بأن المعرفة في حقيقتها معرفة بالعلاقات لا بالمطلقات، يفضِّلون استخدام مصطلح relational أو المصطلح الجديد الذي أصبح «موضةً» هذه الأيام وهو الاختلاف difference.

ويتفق كثير من النقاد المحدثين، إن لم نقل «أهم» النقاد المحدثين، على أن المناهج النظرية للبنيوية والتفكيكية تعرَّضت لصعوبات من العسير تجاهلها عندما انتقلت من ساحة المجرَّدات إلى المجالات العملية الواقعية، كالسياسة مثلًا؛ «فاللعب» بالنص، على حد تعبير هوثورن (١٩٩٤م)، ليس، على ما يبدو، «كافيًا» من الناحية المعنوية أو الأخلاقية لتفسير أو لتحليل مظالم البشرية المعاصرة، كالإبادة الجماعية أو التطهير العرقي ethnic cleansing.

مَجْمُوعة الأَدْوَار، العُدَّة الثَّقَافِيَّة repertoire

المصطلح مستقًى من الفنون الأدائية، كالموسيقى والمسرح، وهو يعني الأغاني أو القطع الموسيقية التي «يحفظها» المطرب أو العازف، وكذلك الأدوار التي يُتقنها الممثِّل ويتعذَّر خروجه عنها. وقد انتقل المصطلح إلى مجال النقد الأدبي والثقافي حيث يعني مجموعة النصوص أو الأفكار أو طرائق السلوك المتاحة للفرد تعبيرًا أو مشاركة، ومنها جاء مصطلح «مجموعة الأدوار الثقافية»، «مجموعة الأدوار الرمزية».

التكرَار، الإِعَادَة repetition

يُعتبر التكرار وسيلةً أساسية من وسائل الصنعة الفنية؛ فبحور الشعر والنبر والإيقاع في النظم وسائل تكرارية، وقد امتدَّ استعمال المصطلح إلى علوم اللغة أخيرًا وإلى علم السرد؛ لأنه يؤدِّي إلى تشكيل الأنماط patterns في الأعمال الأدبية، سواء بتكرار الموضوع أو الاستعمال الرمزي أو البناء.

ويميِّز هيليس ميللر (١٩٨٢م، ص٥) بين نوعَين من التكرار في عبارتَين شهيرتَين: «لا يمكن قيام الاختلاف إلا بين شيئَين يشبهان بعضهما بعضًا.» والعبارة الثانية هي: «يقتصر التشابه على الأشياء التي تختلف عن بعضها البعض.» وعلى غموض هاتَين العبارتَين، فلقد كان لهما تأثير كبير على النقد الروائي في السنوات الأخيرة، وتُشير مييك بال إلى نفس الفكرة تقريبًا (١٩٨٥م، ب. ص٣٧).

(انظر الفصل الأول من «قضايا الأدب الحديث» (١٩٩٥م) الذي يورد ويشرح ويناقش مصطلحات التكرار في الدراما والشعر).

«العبَارَات» التَّمثِيلِية representatives

(انظُر: speech act theory.)

تَمْثِيلُ الكَلَام والفِكْر represented speech and thought

(انظُر: free indirect discourse.)

الكَبْتُ repression

تعبير وضعه فرويد ليدل على رقابة العقل الواعي على اللاوعي، وتعود أهميته في النقد الأدبي إلى افتراض أن الأدب والفن يشاركان الأحلام في الهروب من رقابة العقل الواعي.

رجْعُ الصَّدَى resonance

أشاع ستيفن جرينبلاط هذا المصطلح للدلالة على أن بعض الأعمال الأدبية تتضمَّن: أصداء الظروف التاريخية «لإنتاجها واستهلاكها»، ومن ثم يمكن تحليل العلاقات بين تلك الظروف وظروف العصر الحاضر (١٩٩٠م، ص١٧٠). ولذلك فهو يقول إنه يفضِّله على تعبير الإشارة أو الإحالة allusion.

القِرَاءَة المُسْتَرجَعَة، القِرَاءَة بَأَثَر رَجْعِي retroactive reading

(انظُر: meaning and significance.)

الاسْتِرْجَاع، الاسْتِحْضَار مِن المَاضِي، التَّذَكُّر retrospection; retroversion

(انظُر: analepsis.)

نِسَبُ التَّنْقِيح، مُعَدلات التَّنْقِيح revisionary ratios

(انظُر: revisionism.)

التنْقِيحيَّة، التَّحرِيفِية، المُرَاجِعِية revisionism

يرتبط هذا المصطلح في النقد الأدبي الحديث بنظرية هارولد بلوم Harold Bloom الخاصة بموقف الشاعر الشاب ممن سبقه من الشعراء، وهو في الأصل مستقًى من الماركسية، حيث يعني نزع الطابع الثوري عن المذهب، ولكنه هنا ينحصر في مدى تأثُّر الشاعر الشاب بسابقه؛ إذ هو «يحبه ويكرهه في نفس الوقت»، ولا بد له أن يقتله مثلما قتل أوديب أباه (وتأثير فرويد هنا واضح).

وفي كتابه «قلق التأثُّر» *Anxiety of Influence* (١٩٧٣م) يقول بلوم إن أول مظاهر القلق هو شعور الشاعر الشاب بأنه قد جاء متأخِّرًا، وهذا التأخُّر belatedness في الزمن يفرض عليه أن يواجه ما سبق للآخرين قوله، وأن يكافح لشق طريقه وسطهم، إمَّا بمقاومة أساليبهم أو بتطويعها.

ويحدِّد بلوم بداية اهتمامه بكيفية قراءة الشاعر الشاب لمن سبقه قائلًا إن التأثير الشعري يبدأ دائمًا «بقراءة خاطئة للشاعر السابق، وهذا عمل تصحيحي إبداعي يُعتَبر في الواقع وبالضرورة سوء تفسير» (ص٣٠). وبلوم هو الذي يضع الخطوط تحت هذه العبارة تأكيدًا لها. وبعد ذلك يوسِّع بلوم من نطاق هذا المفهوم حتى يشمل القارئ العادي والناقد، مؤكِّدًا هنا أيضًا أن سوء الفهم أساسي، وهو يحدِّد هنا عددًا من ألوان سوء الفهم أو القراءة الخاطئة، أولها هو clinamen؛ أي سوء الفهم البحت. ويلي ذلك عدد من ألوان القراءة الخاطئة، بيانها كما يلي: الإكمال tessera بمعنى قراءة القصيدة الأم قراءةً تُكمِّلها؛ أي تمنحها من المعاني ما لم يمنحها صاحبها. ثم القطع أو الكسر kenosis، وهو الانقطاع عمَّا ذهب إليه الشاعر الأسبق وكسر الخط الذي سار فيه، ثم ما يسمِّيه daemonization؛ أي الشيطنة أو الإحالة إلى شيطان الشعر بمعنى نسبة عبقرية القصيدة السابقة إلى شيطان شعري أسمى وأعلى من مؤلفها، ومن ثم كسر نطاق تفرُّدها. ثم يأتي التطهير askesis وهو التخلُّص ممَّا يربطه بغيره ومن بينهم من سبقه إثباتًا لفرديته وتفرُّده، وأخيرًا البعث apophrades، وهو بعث العمل القديم في ثنايا الجديد، كأنما كان كاتب القصيدة السابقة هو الشاعر الشاب نفسه.

التَّارِيخ التَّنْقِيحِيُّ revisionist history

مصطلح يُطلِقه داتون Dutton على المؤرِّخين التقليديين الذين يؤكِّدون ملامح الاستمرار وملامح التكيُّف البراجماطية داخل النظم السياسية على مر التاريخ، ويركِّزون على آليات السياسة العملية والسلطة الفعلية، وهي التي تتناقض مع تركيز التاريخيين الجدد على أبنية التسلُّط والإخضاع القائمة على الأيديولوجيا (١٩٩٢م، ص٢٢١–٢٢٢). ويذكر داتون الأسماء التالية من بين هؤلاء؛ كونراد راسل Conrad Russell، وكيفين شارب Kevin Sharpe وأ. و. آيفز E. W. Ives، وليندا ليفي بيك Linda Levy Peck، ومالكوم سماتس Malcolm Smuts، ودافيد ستاركي David Starkey.

الجُذْمُور، السَّاقُ الجذْرِي rhizome

يقول ديلوز Deleuze (١٩٩٣م) إن منطق الربط ذو أنماط مختلفة، تمثِّلها أنواع ثلاثة من العلائق؛ فالرواية الكلاسيكية تمثِّل الجذر the root book وهو «يطوِّر إلى ما لا نهاية قانون الواحد الذي يصبح اثنَين، والاثنَين اللذَين يصبحان أربعة ... فالنظام الثنائي binary هو الحقيقة الروحية للشجرة الجذرية the root tree» (١٩٩٣م، ص٢٧)، أمَّا «الحزمة الجذرية» أو الجذر الذي يتكوَّن من مجموعة من الفروع والأوراق المتشابكة (الحزيمة fascicle) فهو «صورة الرواية التي ندين لها نحن المحدثين بالولاء» (ص٢٨)؛ لأنه يتضمَّن فروعًا وأليافًا ثانوية متعدِّدة تكتسب حياتها منه وتنمو على عصارته، وهو لذلك يقوم على الفروع والتشابك والتعدُّد. أمَّا الجذمور (بلغة أهل الزراعة، أو الأرمولة بالعامية المصرية، بفتح الهمزة)، فهو الدرنة التي تمثِّل ساقًا غنية «بالأبعاد» و«العلاقات» (رغم وجودها تحت التربة)، ويعيش عليها كثير من الكائنات الحية. ولذلك فهو يمثِّل جوهر «الربط» بين أنواع مختلفة من «العلامات»، بل وأنواع شتى من النظم غير العلامية (ص٣٣). وهكذا يوحي ديلوز بأن الرواية الحديثة التي يُشبهها بالحزمة الجذرية مجرَّد نوع من أنواع أو نماذج المعرفة الإنسانية، ويمكننا أن نتصوَّر تطوُّرات الأدب اللاحقة في تربة الثقافة إذا أدركنا الفروق بين هذه الصور المجازية لمنطق الربط.

الشَّكْلِية الرُّوسِيَّة Russian formalism

S

البُروز، الإِبْرَاز salience

(انظُر: punctuation.)

افْتِرَاض (فَرضِية) سَابِير-وورف Sapir-Whorf hypothesis

يعني المصطلح الاعتقاد بأن اللغة تتحكَّم بصورة أساسية وحتمية في طريقة رؤية أبنائها للمجتمع والعالم المادي. وهو الافتراض الذي بنى عليه بينكر Steven Pinker كتابه الذي اكتسب شعبيةً فائقة (١٩٩٤م) بعنوان «غريزة اللغة؛ كيف يخلق الذهن اللغة» *The Language Instinct: How The Mind Creates Language.* (New York, Harper Perennial).

حَادِث تَابِع satellite event

(انظُر: event.)

مَشْهَد، مَنْظَر scene

(انظُر: duration.)

العِلْمِيَّة، المَذْهَب العِلْمِي scientism

صورة من صور الاختزالية reductionism يخضع فيها الباحث جميع الظواهر الاجتماعية والثقافية لمبادئ العلوم الطبيعية (السائدة قبل أينشتين)، ومن ثم قد يتجاهل النوازع الإنسانية ممَّا يُخِل بالدراسة أو يشوِّهها.

السِّينَاريو، التَّصَوُّر المُعْتَاد لحدَثٍ مَا script تعرِّف مونيكا فلوديرنيك هذا المصطلح بالإشارة إلى بعض الأعراف الاجتماعية؛ فالسيناريو هنا يعني ما تواضع عليه المجتمع لرواية حادثة من الحوادث، فمن يقصُّها يتبع هذه المُواضعات، ومن يستمع إليها لا يتوقَّع إلا ما تواضع الجميع عليه، وهي تطبِّق ذلك على الرواية (١٩٩٣م، ص٤٤٧).

والواضح أن السيناريوهات الاجتماعية تتغيَّر، كما تتغيَّر سيناريوهات الرواية إمَّا تبعًا لها وإمَّا قبلها، فتكون من عوامل تغييرها.

نَصُّ الكِتَابَة scriptible

(انظُر: readerly and writerly texts.)

العَمَليَّة الثَّانَويَّة secondary process

(انظُر: primary process.)

التَّقْطِيع segmentation

(انظُر: punctuation.)

الذَّاتُ self

(انظُر: subject and subjectivity.)

عَمَل فَني يسْتَهْلِك نَفْسَه self-consuming artifact

المقصود بالمصطلح هو أي نص أدبي يتعرَّض تأثيره للزوال في غضون عملية القراءة؛ أي إن تأثير كل نقطة من نقاطه يُستهلك «في الطريق»؛ لأن وظيفة تلك «النقطة» هي توصيل القارئ إلى النقطة التالية وحسب، وستانلي فيش Stanley Fish صاحب هذا المصطلح، يضرب المثل التالي:

> «فمن يقرأ محاورة فيدروس Phaedrus يستهلكها تمامًا؛ لأن قيمة كل نقطة هي التوصيل إلى النقطة التالية؛ أي توصيل القارئ (لا أي حجة متماسكة)

إلى ما بعدها، وهي ليست نقطةً بالمعنى المفهوم (أي من حيث العرض والبيان المنطقي)، بقدر ما هي مستوًى من مستويات الحدس. ومن ثم فهذه المحاورة الأفلاطونية هي عمل أدبي يستهلك نفسه، وتُعتبر تطبيقًا تمثيليًّا — في خبرة القارئ — للسلم الأفلاطوني الذي تُلفظ وتُنسى كل درجة من درجاته بعد تخطِّيها» (١٩٨٠م، ص٤٠).

وكان ستانلي فيش قد أصدر كتابًا بالعنوان نفسه في عام ١٩٧٢م.

المِحْور الدلَالِي semantic axis

مصطلح وضعته مييك بال لوصف وتحديد طرائق تقديم الشخصيات؛ فهي تفرِّق بين المحور الدلالي الكبير large والصغير small والحافل rich والهزيل poor (١٩٨٥م، ص٨٦).

المَوقِفُ الدلَالِي، الوَضْعُ الدلالِي semantic position

مصطلح مرتبط أو مستقًى من ترجمات باختين، وهو يعني أن الصوت في الرواية ليس صوتًا فرديًّا فحسب، بل دليلًا على الالتزام بموقف أيديولوجي.

الدَّال، العلامة، اللفظ seme

(انظُر: sememe.)

الوحْدَة الدلَالِيَّة الأَسَاسِيَّة، الوحْدَةُ الدلَالِية الصُّغْرَى sememe

بُني المصطلح قياسًا على phoneme — أصغر وحدة صوتية أو الوحدة الصوتية الأساسية — ومن ثم أشاعه أومبرتو إيكو للإشارة إلى أصغر وحدة مستقلة على المستوى السيميوطيقي. وهو يستخدم styleme في الإشارة إلى الوحدة الأسلوبية الأساسية، في حين يلجأ مترجمو رولان بارت (كتاب *S/Z*) إلى تعبير seme ترجمةً لمصطلح الدال signifier أو العلامة. ويقول بارت في ذلك الكتاب إن «الدال» seme هو الوحدة الدلالية (١٩٩٠م، ص١٧)، والمعنى المضمر هو أنه وحدة صغيرة إن لم يكن أصغر وحدة.

شفْرَةُ الشَّخْصِيات semic code

(انظُر: code.)

علْمُ العَلَامَات، السِّيميولُوجيَا، السِّيميوطِيقَا semiology or semiotics

المُرسِل sender

(انظُر: Shannon & Weaver Model of Communication.)

المعْنَى والإحَالَة sense and reference

هذان هما المصطلحان الإنجليزيان المستخدمان عادةً في ترجمة المصطلحَين الألمانيَّين Sinn وBedeutung، وإن كانت كلمة meaning تُستخدم أحيانًا في ترجمة الكلمة الأولى، وقد وضع التفريق بينهما الفيلسوف الألماني جوتلوب فريجي Gottlob Frege، وما يقصده بذلك هو أننا قد نُشير إلى شيء ما بعدة ألفاظ تشترك في إحالتنا إليه، في حين يختلف معناها ويحمل كلُّ معنًى دلالات ثقافيةً مختلفة؛ فالإشارة إلى كوكب الزهرة باسم «نجم الصباح» و«نجم المساء» تُحيلنا إلى مدلول واحد، ولكن معنى كل اسم له دلالاته الخاصة التي لا تقتصر على رؤية الكوكب صباحًا أو مساءً، وقس على ذلك الإشارة إلى «المطر» و«الغيث» وسائر الأمثلة على استحالة الترادف الكامل.

وقد اجتذب هذا التفريق باحثي علم الجمال والنظرية الأدبية الذين انقسموا إلى فريقَين؛ الفريق الأول يقول إن العمل الأدبي لا يُحيلنا إلى العالم الخارجي، بل يخلق واقعه الخاص به، والثاني يقول إن العمل الأدبي لا معنى له دون الإحالة إلى العالم الخارجي. وقد برز فريق آخر يجمع بين النظرتَين. ونشأ في غضون ذلك مصطلح الترادف الجزئي partial synonymy.

(انظر مناقشة المفهوم في كتاب سكوط Scott، ١٩٩٠م، ص١٠٨– ١١٤).

الإرْسَالُ والاسْتِقْبَال مَعًا، المُرْسِل المُسْتَقْبِل s'entendre parler

المعنى الحرفي للمصطلح، كما يرد في دريدا، هو أن يسمع الإنسان صوته أثناء الكلام، والمقصود به أن يكون المتحدِّث مخاطَبًا (بفتح الطاء) في الوقت نفسه.

وهذا هو الشرح الذي أتى به توماس دوكرتي Thomas Docherty (١٩٨٧م، ص٢٢)، عندما أقام الحجة على أن ذلك هو معنى المصطلح استنادًا إلى كتاب والتر أونج Walter J. Ong (١٩٨٢م).

(انظُر: Shannon & Weaver Model of Communication.)

التَّتَابع sequence

(انظُر: function.)

الانحِيَاز الجِنْسِي (للرَّجُل) sexism

تعرِّف ماجي هَم Maggie Humm هذا المصطلح بأنه «علاقة اجتماعية يحط فيها الرجال من قدر النساء» (١٩٨٩م، ص٢٠٢–٢٠٣)، وقد يقول قائل إن ذلك معنًى بالغ الضيق؛ استنادًا إلى الاستعمال الشائع الذي يتضمَّن المصطلح فيه دلالة عقائدية أو أيديولوجية تتجاوز به مجرَّد العلاقات بين الجنسَين، ولكن معنى المصطلح لدى ماجي هَم له مزية الإشارة إلى أن إهانة المرأة تتضمَّن وسائل «قمع» تعبيرها عن نفسها. ويعتبر كثير من نُقاد الحركة النسائية أن كتاب كيت ميليت Kate Millet (١٩٧٠م) بعنوان «المذاهب السياسية القائمة على الانحياز للرجل» *Sexual Politics* يتضمَّن أفضل شرح للمعنى لأنه يركِّز على الأعمال الأدبية ومدى حَطها من قدر المرأة.

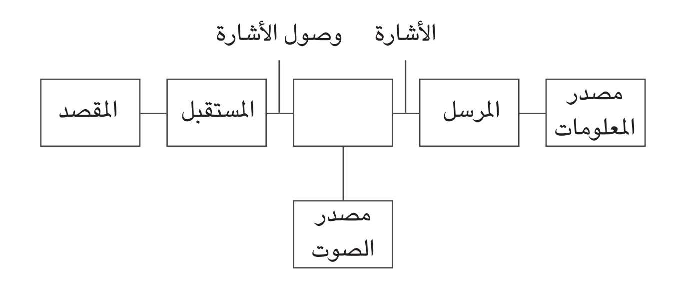
حِوَارُ الظِّلِّ shadow dialogue

(انظُر: interior dialogue.)

نمُوذَجُ شانُون وويفر للاتِّصَال Shannon & Weaver Model of Communication

في عام ١٩٤٨م نشر مهندس أمريكي متخصِّص في العلوم الإلكترونية دراستَين تتعلَّقان بالوسائل الإحصائية (التي اقترحها) لقياس قيمة المعلومات التي تتضمَّنها أي رسالة، وكانت حجته تتضمَّن رسمًا بيانيًّا لعملية التوصيل كان له تأثير كبير في تفكير نظرائه، وكان اسم المهندس كلود شانون Claude Shannon. وفي العام الذي وليه نُشرت

الدراستان مع دراسة ثالثة بقلم وارين ويفر Warren Weaver في كتاب مستقل، ومن ثم أُطلق على هذا النموذج اسم نموذج شانون وويفر للاتصال (انظر الرسم أدناه).



ورغم التجريد والتعميم في هذا النموذج — وهو ما نعزوه إلى أن واضعيه كانا من المهندسين الذين ينظرون إلى المعلومات نظرةً كمية quantitative؛ أي يعتبرون أن أي معلومات يمكن تحديد كميتها وقياسها — فقد استهوى النموذج العاملَين في الحقل الأدبي، وربما كانت أولى دلائل تأثيره هو ما حاوله رومان جاكوبسون من تقسيم عملية التوصيل إلى مكوِّناتها الأساسية؛ المتحدث والرسالة والمخاطَب (بفتح الطاء) والسياق والشفرة والاتصال. وقد بيَّن جاكوبسون الفروق بين التوصيل الآلي والتوصيل الإنساني الذي تتغيَّر فيه الرسالة مهما بلغ من حذق المرسل وعناية المستقبل، ومن ثم حذَّر من تطبيقها بصورة آلية في دراسة الشعر، ولكنه على أي حال فتح الباب أمام دراسات كثيرة عن طبيعة التوصيل اللغوي والفني.

عَامِل التَّحوِيل، المُحَوِّل shifter

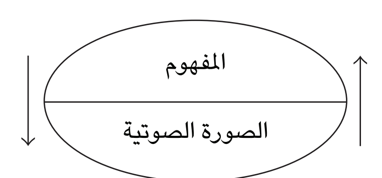
يعني التعبير في علوم اللغة أي عامل يحوِّل دلالة اللفظ أو يحدِّدها طبقًا للسياق الذي يقع فيه. فتفسير معنى ضمير المتكلِّم في سياق ما قد يتحوَّل إذا صادف القارئ «عامل تحويل» يجعله ينصرف إلى شخصية تاريخية أو خرافية، ومن ثم بدأ الاهتمام بهذا «العامل» في الأدب؛ فالبيت المشهور في قصيدة «الخروج» لصلاح عبد الصبور «سوخي إذن في الرمل سيقان الندم، لا تتبعيني نحو مهجري ... إلخ»، يحوِّل المعنى إلى فرس سراقة بن مالك ويُضفي معنًى استعاريًّا خاصًّا على ضمير المتكلِّم في القصيدة (انظر أيضًا: deixis).

الماس الكهربائي، دائرة قِصَر short circuit

معنى المصطلح في نظرية السرد التحويل المتعمَّد والبارز لوجهة النظر، أو مزج وجهات النظر، كأن ينتقل الراوي من موقف الاندماج في الأحداث إلى الخروج منها والتعليق عليها، أو كأن يمزج بين الحديث من وجهة نظر شخصية من شخصيات الرواية والحديث من وجهة نظره هو!

العَلَامَة sign

يفرِّق الدارسون بين العلامة sign والعرَض (بفتح الراء) symptom؛ فالأولى تعتمد على العرف convention، والثانية على الطبيعة nature، ومن ثم فهي ثابتة ومستقلة عن الأعراف الاجتماعية، وإن كان بعضهم يميل إلى إدراج الأعراض في العلامات باعتبارها ضروبًا من العلامات الثابتة. والمعروف أن أهم نظرية أثَّرت في مفهوم العلامة هي نظرية فرديناند دي سوسير الذي كان يعني بها العلامة اللغوية وإن كان كثير من أتباعه قد وسَّع المفهوم للدلالة على العلامة اللغوية وغير اللغوية. ولا شك أن سوسير يقدِّم مفهومًا يسمح بذلك التفسير. وعلى أي حال فجوهر نظرته هو أن العلامة ليست اسمًا يمكن إلصاقه على شيء ما، بل إن العلامة اللغوية في نظره «كِيان نفسي له جانبان»، ويمكن تمثيله بالرسم البياني التالي (١٩٧٤م، ص٦٦):



وبعض الترجمات تستخدم تعبير «النمط الصوتي sound pattern بدلًا من «الصورة الصوتية» sound-image.

ويسلِّم سوسير بأن ذلك مخالف للاستعمال الجاري (إذ يقول إن مصطلح العلامة لم يكن يعني في العادة إلا الصورة الصوتية)، ولكنه يُضيف أننا في حاجة إلى ثلاثة مصطلحات لتجنُّب الغموض:

«أقترح الإبقاء على كلمة العلامة signe للدلالة على الكِيان الكلي، والاستعاضة عن المفهوم concept والصورة الصوتية sound image بتعبيرَي [signifié] signifier [signifiant] وsignified؛ أي المدلول والدال على الترتيب» (١٩٧٤م، ص٦٧).

وقد طعن البعض في الترجمة الإنجليزية للمصطلحَين الأخيرَين (الأصل الفرنسي في أقواس مربعة)، واقترحوا الاستعاضة عنهما بالمغزى significance والإشارة signal، ولكن اقتراحهم لم يلقَ قَبولًا كبيرًا فيما يبدو.

أمَّا الاعتراض الأساسي من جانب جاك دريدا على مفهوم سوسير فيقوم على الحجة التالية؛ حين يرادف سوسير بين المدلول والمفهوم، فإنه يسمح بإمكانية «الظن بوجود مفهوم مدلول عليه بذاته ولنفسه، أو وجود مفهوم في الفكر، مستقل عن أي علاقة باللغة؛ أي العلاقة مع نسق من الدوال» (١٩٨١م، ب. ص١٩). ويضيف دريدا أن ذلك يسمح لسوسير بافتراض «الحاجة الكلاسيكية» إلى «مدلول متعالٍ» transcendental signified (نفس المرجع والصفحة). وبتعبير آخر، فهو يرى أن «المفهوم» له هُوية منفصلة عن نظام التعريف القائم على الفروق بين الدوال، ومن ثم يكون خارجًا عن النسق وكاملًا في ذاته (انظُر: radical alterity).

وقد ذهب البعض إلى الزعم بأن سوسير لا يشير إلى وجود أي علاقة بين العلامات والأشياء الحقيقية الموجودة في العالم الخارجي، استنادًا إلى ما قاله عن الطابع التعسُّفي أو التوقيفي arbitrariness للعلامات، وإلى الزعم بأن سوسير يقصر دراسة اللغة على جوانبها الآنية أو التزامنية synchronic، ويرفض أي دراسة عبر زمنية diachronic أو تاريخية لها. وقد دحض هوثورن (١٩٨٧م، ص٥٢–٥٧) مثل هذه المزاعم وأكَّد أن سوسير يرفض الأسس التي تقوم عليها. ومع ذلك فإن قَبول هذه المزاعم أو بعضها قد أدَّى إلى ظهور ضرب من الشكلية الجديدة منذ الستينيات، تتضمَّن عزل الأدب عن الحياة، والفن عن المجتمع والثقافة والتاريخ، ويكفي شاهد واحد للتدليل على ذلك. يقول روبرت شولز Robert Scholes في كتابه «السيميوطيقا والتفسير» *Semiotics and Interpretation* (١٩٨٢م، ص٢٤) ما يلي:

«يُعلمنا سوسير، اهتداءً بالشروح المستفيضة له والأفكار التي استنبطها رولان بارت وآخرون من كتاباته، كيف «نُقر» بوجود الفجوة التي لا يمكن

سدها بين الكلمات والأشياء، أو بين العلامات والمدلولات. ولقد كان مصير هذه الفكرة برمتها؛ أي فكرة وجود «علامة ومدلول»، الرفض من جانب البنيويين الفرنسيين وأتباعهم، باعتبارها تتضمَّن قدرًا أكثر ممَّا ينبغي من المادية والسذاجة. فالعلامات لا تُحيلنا إلى أشياء، ولكنها تُحيلنا إلى مفهومات، والمفهومات من مظاهر الفكر لا من مظاهر الواقع.»

والإنصاف يقتضي أن نُقر بأن شولز ينتهي إلى رفض هذا «الإقرار»، بوجود الفجوة، وإن كان لا يطعن في نسبته إلى سوسير، وفيما عدا هذه الإشارة التي تُعتَبَر ظالمة (انظر جون إليس John Ellis، ١٩٩٣م)، فإن عرض شولز للموضوع متوازن ومعتدل.

المَعْنَى والإِحَالَة Sinn und Bedeutung

(انظُر: sense and reference.)

مَوْقِع، مَكَان site

يستخدم هذا المصطلح في النقد الأدبي الحديث للدلالة على أن ما يوصف به أو من يوصف به غير قادر على التحكُّم في أفعاله أو في مصيره، فإذا كانت إحدى الشخصيات تمثِّل «موقعًا» للصراع، فمعنى ذلك أن الكاتب يسلبها القدرة على المشاركة فيه، وقد انتقل ذلك المفهوم إلى النقد الأيديولوجي، ثم إلى النظرية التفكيكية للدلالة على أن الكاتب مجرَّد «موقع» أو «مكان» تتجمَّع فيه عناصر الكتابة، ومن ثم فلا يمكن اعتباره صاحبًا للنص!

الحَبْكَةُ sjuzet

(انظُر: story and plot.)

أسْلُوب السَّرْد الذي يُحَاكِي السَّرْد الشفَاهِي skaz

المصطلح مأخوذ من الروسية؛ فالشكليون الروس هم أول من لفت الأنظار إلى هذا الأسلوب، وهو بإيجاز طريقة في السرد تُشبه طريقة القاص الشعبي، حيث يمزج

الروائي بين حديثه المباشر وأحاديث الشخصيات ووجهات نظرهم. وقد توسَّعت آن بانفيلد Ann Banfield في تحديدها لملامح هذا اللون من السرد وإن كانت مصطلحاتها لم تحظَ بالقَبول على نطاق واسع (١٩٨٢م، ٢٣٩-٢٤٠).

الانحراف slant

(انظُر: perspective and voice.)

التَّحْوِير، المُغَايَرَة، الانْفِلَات slippage

يبدو أن هذا المصطلح يمثِّل المقابل الإنجليزي للمصطلح الفرنسي glissement الذي يستخدمه لاكان في وصف التحوير الذي يحدث للحُلم حين يرويه صاحبه. وقد انتقل، مثل المصطلح الفرنسي، للإشارة بصفة عامة إلى أي تحوير في أي معانٍ أو في الالتزام بموقف ما في غضون حجة من الحجج، وكثيرًا ما يكون ذلك تحت تأثيرٍ أيديولوجي.

الإبْطَاء، تَقْلِيل سُرْعَة القَصِّ slow-down

مصطلح يُستخدم في النقد الروائي بنفس معنى السرعة البطيئة slow-motion في السينما؛ أي تقليل الوقت المخصَّص لحادثة عن المخصَّص لغيرها، ويُستدل من ذلك على أهمية الحادث للراوي أو للشخصية.

الطَّاقَة الاجتِمَاعِيَّة social energy

الوَاقِعِيَّة الاشْتِرَاكيَّة socialist realism

اللَّهْجَة الاجْتِمَاعيَّة، لهْجَةُ فِئَة اجتِمَاعِيَّة sociolect

أُفقُ الاحْتِمَالَات الاجْتمَاعِيَّة اللغَوِيَّة socio-linguistic horizon

(انظُر: horizon.)

الحَلُّ الفَوقِي (من القِمَّةِ) والحَلُّ التَّحْتِيُّ (مِن القَاعِدَة)
solution from above and from below

يُطلَق على المصطلحَين أيضًا الحل المبني على افتراض hypothesis driven «من القمة»، والحل المبني على المعطيات data driven «من القاعدة»، وكذلك «المنظور» من القمة إلى القاعدة top down (perspective) «أو من القمة» و«المنظور» من القاعدة إلى القمة bottom up (perspective) (أو من القاعدة). والمصطلحان مستعاران من مبادئ علم النفس الخاصة بالإدراك الحسي والبصري منه على وجه التحديد، فالحل الفوقي هو التفسير الإدراكي الذي يتوصَّل إليه الناظر نتيجة افتراض سابق للمعطيات الحسية، والحل التحتي هو التفسير الإدراكي الذي تؤدِّي إليه المعطيات الحسية الفعلية التي تُصبح هي نفسها موضوع التفسير.

ومعنى ذلك في النقد الأدبي هو التفرقة بين التفسير الفوقي وهو التفسير الذي لا يوحي به العمل نفسه أو لا توحي به تفسيرات «القراء العاديين»، أو لا تدل عليه دلالةً سافرة، وعلى العكس من ذلك فإن معنى التفسير التحتي هو التفسير الذي يأتي من القاعدة؛ أي من معطيات العمل الأدبي نفسه.

قَيْدُ الشَّطْب sous rature

(انظُر: erasure.)

نَظَرِيَّة فِعْل الكَلَام speech act theory

انتقلت هذه النظرية من علوم اللغة إلى النقد الأدبي بعد صدور عدة كتب في الموضوع مثل كتاب ماري لويز برات Mary Louise Pratte بعنوان «نحو نظرية لفعل الكلام في الخطاب الأدبي» (١٩٧٧م) *Toward a Speech Act Theory in Literary Discourse*، ومنشأ النظرية هو كتاب أصدره الفيلسوف جون أوستن John Austin عام ١٩٦٢م بعنوان «كيف تُنجز أفعالًا بالألفاظ» How To Do Things With Words، وهو الذي يهاجم فيه مدرسة التحليل اللغوي القائمة على مبدأ التحقُّق من الصدق.

وتطوَّرت الأفكار التي أتى بها أوستن على يدَي جون سيرل John Searle (وكذلك جرايس Grice وستروسن Strawson)، وأهم هذه الأفكار هو أن الأقوال ليست فحسب

أشياء بل هي أيضًا قادرة على فعل أفعال. ويحدِّد سيرل في كتاب أصدره في ١٩٦٩م مختلِف أنواع فعل الكلام، ويميِّز بينها على النحو التالي:

(أ) النطق بالألفاظ (المورفيمات أو العبارات) وهو أداء فعل النطق utterance acts.

(ب) الإشارة والإبلاغ وهو أداء أفعال إخبارية propositional acts.

(ج) التقرير أو السؤال أو الأمر أو الوعد، إلخ. وهو أداء أفعال إنشائية illocutionary acts (١٩٦٩م، ص٢٤).

ولا يتفق سيرل مع أوستن في كل هذه التقسيمات، فإذا كان يقبل تعريف الفعل الإنشائي مثلًا، فهو لا يقبل التفرقة بين الفعل الإنشائي illocutionary والفعل الكلامي locutionary.

ويفرِّق أوستن بين الأسلوب الخبري constatives، وهو ما يحتمل الصدق أو الكذب، وبين الأقوال الأدائية performatives؛ أي التي ترمي إلى فعل شيء لا الإخبار عن شيء، ومن ثم فلا معنى لوصفها بالصدق أو الكذب. ويضيف هوثورن (١٩٩٤م) أن كل عبارة خبرية هي أيضًا أدائية.

ويُقسِّم سيرل الأسلوب الإنشائي إلى خمس فئات؛ فئة التمثيل representatives؛ أي التي تمثِّل حالةً من الحالات؛ وفئة التوجيه directives؛ أي أمر شخص بأداء شيء ما؛ وفئة الالتزام commissives؛ أي الإعراب عن التزام المتحدِّث بشيء ما؛ وفئة التعبير expressives؛ وفئة الإعلان declarations. (١٩٧٦م، ص١٠–١٤). ويضيف سيرل أن الشخص الذي يستخدم الأسلوب الإنشائي قد يكون قد استخدم فعلًا غائيًّا perlocutionary؛ أي غايته نتيجة محدَّدة في السامع.

أمَّا الأعراف التي تقوم عليها المحادثة الناجحة فتُعرف باسم ملاءمة الأحوال appropriateness conditions أو شروط الملاءمة، وأحيانًا يُطلِق عليها فلاسفةُ فعل الكلام الأحوال الصالحة felicity conditions، وهي تمثِّل في مجموعها ما يسمَّى بمبدأ التعاون co-operative principle، وهو المصطلح الذي اقترحه جرايس للإشارة إلى الظروف المثلى للمحادثة.

وهذه الظروف أو الشروط هي:

(١) مبدأ الكم maxim of quantity؛ أي أن يتضمَّن الكلام المقدار اللازم وحَسْب من المعلومات.

(٢) مبدأ الكيف maxim of quality؛ أن يكون الكلام صادقًا وبريئًا من الإشارات التي لا أساس لها.

(٣) مبدأ الصلة maxim of relation؛ أن يكون الكلام في صلب الموضوع.

(٤) مبدأ الطريقة maxim of manner؛ أن يكون الكلام واضحًا لا لبس ولا غموض فيه ولا إسهاب ولا إطناب.

(من كتاب برات المذكور ص١٣٠، والمؤلِّفة تتبع خُطَى جرايس).

واستنادًا إلى ذلك كله يمكن القول بأن بعض أجزاء المحادثة له معنًى مضمر implicature (أو implication)، وهو يتوقَّف على السياق، أو ما يسمَّى الآن التداولية pragmatics.

وكان لهذا بطبيعة الحال تأثيره الكبير في النقد الأدبي، أولًا على الدراما من أجل تحليل ألوان الكلام المستخدم في الحوار، ثم في الرواية لتحليل كلام الشخصيات، وخصوصًا مبدأ الإضمار، الذي يدعو النقاد إلى إسناد دَور إيجابي للقارئ حتى يبحث عن المعاني المضمرة في النص، طبقًا للسياق بطبيعة الحال. ولكن النقد الأساسي الذي وُجِّه للنظرية هو افتراض توافر هذه المبادئ في أوضاع محادثات مثالية؛ أي يتفق فيها الطرفان ويُبديان تعاونًا في الحياة الواقعية.

وتجدر الإشارة هنا إلى كتاب الألعاب التي يلعبها الناس *Games People Play* من تأليف عالم النفس والاجتماع Berne بيرن، والذي يعرض لأنواع مختلفة من المعاني المضمرة وفقًا لاختلاف الموقع الاجتماعي والحالة النفسية ... إلخ، والغرض من الحوار. انظر الإشارة إليه في مقال كاتب هذه السطور في كتاب النغمة المقارنة *The Comparative Tone* (١٩٩٥م) بالإنجليزية وتحليل هذه الألعاب وتأثيرها في ألوان الإضمار implicature.

إدْرَاجُ «الحَادِث» فِي غَيرِه staircasing

(بمَعْنَى embedding، انظُر: event.)

قَالَب، مُقَولَب، نَمَطِي، نَمَط stereotype

التعبير من مصطلحات الطباعة، في الأصل ويجب ألَّا ننسى أن type تعني أيضًا حرف الطباعة، وكلمة stereo مشتقة من اليونانية stereos بمعنى صلب أو متين أو جامد، وقد أصبحت تُطلَق في الإنجليزية على كل ما هو جامد أو مقولب أو نمطي. وقد شاع استخدام التعبير في النقد النسائي للدلالة على صورة المرأة التي تقولبت؛ أي أصبحت نمطيةً لا تتغيَّر.

القِصَّة والحَبْكَة story and plot

تعتمد التفرقة بين هذَين المصطلحَين في النقد الحديث على أن القصة هي سلسلة من الأحداث الحقيقية أو الخيالية، يربطها منطق أو تسلسل زمني معين، وتقوم بها قوًى معينة (فواعل actors)، وأن الحبكة هي سرد هذه السلسلة من الأحداث؛ أي الصورة التي تقدَّم بها هذه الأحداث في الرواية المكتوبة. أمَّا سبب الخلط في الكتب الحديثة فيرجع إلى أن التفرقة نفسها قائمة في النقد الأدبي الروسي الذي يستخدم كلمة fabula للدلالة على القصة وكلمة sjuzet للدلالة على الحبكة، ومع ذلك فقد اتجه المترجمون إلى عدم الالتزام بالتمييز الجوهري الذي استقرَّ عالميًّا بينهما؛ فالناقدة مييك بال تترجم القصة والحبكة عن الروسية بكلمتَي fabula وstory؛ ممَّا يجعل للقصة عكس المعنى المتعارَف عليه (١٩٨٥م، ص٥)، في حين اقترح مترجمون آخرون لنصوص الشكليين الروس ترجمة fabula بالحبكة؛ ممَّا يجعل الكلمة توحي بعكس المعنى المعتمد. وقام مترجمون آخرون بترجمة الكلمتَين الروسيتَين بالكلمتَين الإنجليزيتَين fable & subject (أي الحكاية والموضوع، أو الأسطورة والمعالجة، انظُر: درايدن والشعر المسرحي، تأليف مجدي وهبة ومحمد عناني، ١٩٩٤م)؛ ممَّا يزيد من الخلط بين المفهومَين.

وقد لجأت مونيكا فلوديرنيك إلى إعداد جدول في كتابها (١٩٩٣م) عن شتى استخدامات هذَين المصطلحَين في كتابات جينيت وتشاتمان وبال، وريمون كينان، وبرنس (ص٦٢)، وهو يدل على اتفاق عام باستثناء ما سبق إيضاحه حول التمييز بينهما، مع التوسُّع في إيلاء المظاهر الأخرى للرواية مثل المستويات اللغوية وما إلى ذلك أهميةً خاصة في تحليل الحبكة.

رِوَاية الوَقَائِع المُنْفَصِلَة، روَايَة عِقْدِ اللُّؤلُؤ string of pearls narrative

يماثل هذا المصطلح التعبير المألوف episodic، وهو الصفة التي تُطلَق على الرواية التي تتضمَّن أحداثًا منفصلة، إمَّا بصورة مطلقة أو نسبية؛ ولذلك فهي تشبه حبات العِقد الذي يربطه خيط قد يتمثَّل في تتابع العلة والمعلول، أو في شخصية في القصة أو أي شيء آخر.

البِنيويَّة، البِنَائِيَّة structuralism

البِنَاء، التَّرْكِيب structure

لا يقتصر استعمال تعبير البناء على أصحاب البنيوية؛ فالمعتاد مثلًا أن يُشار إلى الفارق بين بناء العمل الأدبي وحبكته؛ فالحبكة هي الترتيب السردي للقصة (انظُر: story and plot)، في حين يشير البناء إلى تنظيمه العام (أو تنظيمه الجمالي العام).

ويقدِّم أنطوني ويلدن Anthony Wilden تعريفًا دقيقًا استفاده من البنيوية ومن نظرية النظم systems theory يقول فيه إن «البناء هو مجموعة القوانين التي تحكم سلوك النظام» (١٩٧٢م، ص١٤٢)، ويزيد في ذلك فيقول إن هذه القوانين تتحكَّم في العناصر أو المكوِّنات التي يمكن أن تحل محل بعضها البعض، فقد يظل النظام الاقتصادي كما هو دون تغيير حتى ولو كانت الإجراءات الاقتصادية التي يسمح باتخاذها ويتحكَّم فيها مختلفةً عن بعضها البعض، وينطبق ذلك على التزام البنيويين بمجموعة من القواعد المتحكِّمة (أدبية الأدب) التي لا تتغيَّر، ولو تغيَّرت الأعمال الأدبية وظواهرها أو طرائق تفسيرها التي تخضع لهذه القواعد.

أمَّا البناء العميق deep structure والبناء السطحي surface structure فهما مصطلحان في علم اللغة، وقد وضعهما نعوم تشومسكي للدلالة على بناء تحتي أو باطني (أو قاعدي base) للعبارة ينتج عنه (من خلال التحويلات transformations)؛ أي عدد من العبارات المنطوقة أو المكتوبة والتي يُعتبَر بناؤها سطحيًّا، بمعنى أنه هو ما نلحظه ونُدركه بحواسنا. وللأسف أساء الأدباء فهم المصطلحَين بسبب إيحاء كلمتَي العميق والسطحي فطبَّقوهما تطبيقات لا علاقة لها بالمعنى الأصلي؛ ممَّا دعا اللغويين إلى تعديل المصطلحَين واستخدام غيرهما! بل إن جون إليس قد هاجم هذَين المصطلحَين بسبب تجاهُل تشومسكي لدور «دلالة الألفاظ» semantics في هذَين البناءَين، ودعا إلى

نبذهما والعودة إلى نظريات سوسير (إليس، ١٩٩٣م). ومن البدائل للبناء السطحي؛ شكل السطح surface form. ومن بدائل البناء العميق؛ بناء القاعدة base structure أو البناء المبدئي initial structure أو البناء البعيد remote structure أو البناء التحتي أو الأساسي underlying sturcture (تراسك، ١٩٩٣م، ص٧٣، وص٢٧١): Trask: *A Dictionary of Grammatical Terms in Linguistics*.

البِنَاءُ السَّائِد، المَبْنى المُهَيْمِن structure in dominance

صاحب المصطلح هو ألتوسير، وقد شاع في الإنجليزية بعد ترجمة مقاله الذي يحمل عنوان «عن الجدلية المادية» والذي نشره ضمن كتابه «إلى ماركس» (١٩٦٩م)، وهو يستخدم المصطلح لإدراج عنصر التدريج الهرمي بين مجموعة المتناقضات التي يقول إنها تشكِّل الوحدة البنائية. ويقول هوثورن (١٩٩٤م) إننا نستطيع أن نعتبر ذلك وسيلةً من وسائل التغلُّب على المشكلة الكامنة في الاقتصار على الآنية أو على الصورة الحاضرة لأي عمل، وهو ما يميِّز البنيوية والبنيوية الجديدة. ويُضيف هوثورن:

> «ولَمَّا كانت النظرة الآنية تعريفًا تستبعد التطوُّر، ولَمَّا كان التغيُّر عن طريق التطوُّر هو المدخل المعتمد لتحديد المؤثِّرات والقوى المتحكِّمة والتمييز بينها وبين المؤثرات والقوى غير المتحكِّمة (أي بين السائد والتابع)، فإن البنيوية تواجه مشكلة العجز عن ترتيب العلاقات التي ترصدها وفقًا لأهمية كل منها (على اختلاف تعريفنا لهذه الأهمية). ومن ثم يمكن اعتبار مفهوم البناء السائد وسيلةً لإعادة إدراج الأبنية التاريخية في نطاق الأبنية التي تُعتبر آنيةً بصفة أساسية؛ إذ يقول ألتوسير إن العنصر السائد لا يمكن التأكُّد منه أو الكشف عنه إلا في نطاق السياق الزمني» (ص٢٠٢).

بِنَاءُ المَشَاعِر structure of feeling

صاحب المصطلح هو رايموند وليامز الذي يخصِّص فصلًا كاملًا له في كتابه *Marxism and Literature* «الماركسية والأدب» (١٩٧٧م). ويبدأ وليامز مناقشته بدحض اختزال الظواهر الاجتماعية وقصرها على «معايير ثابتة» وإعلان معارضته لفصلها عن العناصر الشخصية (ص١٢٨-١٢٩). وهو يقول إنه قد اختار هذا المصطلح لتأكيد التمييز بينه

وبين المفاهيم الصورية مثل رؤية العالم world view أو الأيديولوجيا، وسبب ذلك في رأيه هو أننا «نتناول المعاني والقيم التي يعيشها الناس فعلًا ويشعرون بها.» وكذلك:

> «العناصر المميزة لكل حالة من حالات الوعي والعلاقات، مثل النزعات والقيود والنغمة والعناصر العاطفية بصفة خاصة، ولا يعني ذلك المقابلة بين الإحساس والفكر، بل يعني تناول الفكر باعتباره إحساسًا، وتناول الإحساس في صورته الفكرية؛ فهو الوعي العلمي والحاضر، في سياق حيٍّ ومستمر ومتكامل» (ص١٣٢).

ويضيف وليامز (ص١٣٢): «إن المصطلح يُعتبر إحدى محاولات الإبقاء على المنهج التحليلي الاجتماعي التاريخي للماركسية بعد تقريبه من الطرائق الواقعية والفعلية لحياة الناس، ومن ثم فهو افتراض ثقافي cultural hypothesis.»

الأسْلُوب وعِلْم الأُسْلُوب (الأسْلُوبِيَّة) *style and stylistics*

تعريف الأسلوب الذي يورده معجم أكسفورد الكبير (المعنى رقم ١٣) هو الذي يعنينا هنا وهو «طريقة التعبير المميَّزة لكاتب معين (أو لخطيب أو متحدِّث) أو لجماعة أدبية أو حقبة أدبية. طريقة الكاتب في التعبير من حيث الوضوح والفاعلية والجمال وما إلى ذلك.» وقد تطوَّرت دراسة الأسلوب في هذا القرن حتى أصبحت مبحثًا علميًّا academic discipline يقع على الحدود بين دراسة اللغة ودراسة الأدب، وإن كان التحليل الأسلوبي لا يقتصر على النصوص الأدبية. وهو مهم لدارسي الأدب بسبب المصطلحات والمفاهيم اللغوية التي أدخلها إلى النقد الأدبي.

ويمكن وضع فئات لطرائق التناول استنادًا إلى المبادئ التالية؛ مقصد الكاتب أو المتحدث (كقولك أسلوب فكاهي)، تقييم المتلقي (مثل من يحكم بأنه أسلوب غير دقيق)، السياق (كقول القائل بأنه غير ملائم لواقع الحال؛ أي نطاق الأعراف)، الزاوية الجمالية (مثل وصف الأسلوب بالزخرفة اللفظية)، مستوى اللغة (الأسلوب الفصيح؛ أي الذي يستخدم الفصحى، أو العامي؛ أي الذي يستخدم العامية)، أو الطبقة الاجتماعية (مثل أسلوب أبناء المدن أو أبناء الريف)، وهلم جرًّا. وعلماء اللغة يعتبرون هذه الفئات تصنيفاتٍ غير دقيقة، بطبيعة الحال. ولا شك أن الدراسة العلمية للأسلوب تضع أسسًا موضوعية يمكن الاستناد إليها باطمئنان، ومعايير محدَّدة للحكم على الأسلوب من خلال

التحليل الإحصائي مثلًا للتراكيب والألفاظ والنحو. ومن هذه الزاوية تعتبر الأسلوبية وسيلةً علمية لتوكيد صحة انطباع الناقد؛ أي إن منهجها يعقب الحكم النقدي، ولكنها قد تستخدم في حالات أخرى لاستكشاف جوانب في النص قد يدركها القارئ وقد لا يدركها.

وهنا يجب أن نواجه مسألة الغرض من علم الأسلوب (أو الأسلوبية) أو الغاية منه. يقول كتاب «الأسلوب في القصة الخيالية» *Style in Fiction* الذي كتبه جيفري ليتش ومايكل شورت (١٩٨١م): إننا ندرس الأسلوب عادةً «لأننا نريد إيضاح شيء ما، والهدف من علم الأسلوب الأدبي بصفة عامة، صريحًا كان أو ضمنيًّا، هو إيضاح العلاقة بين اللغة والوظيفة» (ص١٣) [الطبعة الحادية عشرة ١٩٩٤م]، وهذا بطبيعة الحال هو الهم الأول لعلم البلاغة القديم rhetoric. والواقع أن دارسي الأسلوب قد ورثوا وطوَّروا المشاغل الأساسية للبلاغيين على مر العصور.

ومن الطريف أن ينجح علم الأسلوب نجاحًا محدودًا ومشكوكًا فيه في دراسة الشعر؛ فالكتاب المشار إليه في الفقرة السابقة مقنع (وممتع)، على حين يرى الكثيرون أن تحليلات رومان جاكوبسون للشعر لا تقوم على أساس صلب، بل إن هجوم جوناثان كالر عليه في فصل كامل من كتابه عن الأسس الفنية للبنيوية (١٩٧٥م) يمثِّل ما يشاركه فيه كثير من نقاد الأدب؛ ألَا وهو ما لا تستطيع الأسلوبية تحقيقه. ويقول هوثورن (١٩٩٤م) ربما كُنا نستطيع تفسير ذلك على ضوء الخيارات الأسلوبية المحدودة المتاحة لكاتب النثر (ص٢٠٤)، ولكن ذلك قول يفتقر إلى الدقة العلمية. انظر كتاب شكري عياد عن الأسلوب، ودراسة محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية (سلسلة «أدبيات»، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان).

أصْغَرُ وحْدَة أسْلُوبِيَّة styleme

(انظُر: sememe.)

التَّابِع subaltern

(انظُر: marginality.)

الذَّات والذَّاتِيَّة subject and subjectivity

استعمال لفظ subject هو في حقيقة الأمر اختصار للتعبير الأصلي وهو الذات الواعية أو المفكِّرة the conscious or thinking subject، وتعريفه في معجم أكسفورد الكبير هو النفس self أو الأنا ego أو المفكِّر الفرد cogito. وقد تعرَّض المفهوم للهجوم في النظريات الأدبية الحديثة من حيث دلالته على (١) أن الذات الإنسانية تُعتبر منبعًا من لون ما، أو أصلًا أو مصدرًا لحركات تاريخية كبرى أو حتى للأحداث التاريخية والاجتماعية أو الشخصية الكبيرة. ودلالته كذلك على (٢) الاعتقاد بأن الإنسان الفرد يعرف ذاته معرفةً صحيحة، وأنه القوة الدافعة لذاته self-actuating؛ أي إنه، بالتعبير الشائع، يسَيِّر ذاته ويتحكَّم فيها.

وأنصع مثال على ذلك استخدام الفيلسوف الماركسي الفرنسي ألتوسير للمصطلح في غضون حديثه عن المساءلة interpellation؛ حيث يقول إن كل منهج أيديولوجي يستدعي الفرد باعتباره ذاتًا لمساءلته؛ فالذات هنا تعني الوعي الذي يُساءَل عن حقيقة انتمائه. والمعنى الذي يضعه ألتوسير يشكِّل أساس مناقشة إتيين باليبار Etienne Balibar وبيتر ماشيري Pierre Macherey للدور المحدَّد الذي يضطلع به الأدب في هذه العملية؛ فهما يقولان إن الأدب يتوسَّل بالنصوص التي لا يتوقَّف تأثيرها أبدًا، فيما يسمِّيانه «بإنتاج» الذوات وعرضها على الملأ.

ويُضيفان قائلَين:

> «وهكذا نستطيع أن نقول استنادًا إلى المنطق نفسه، على ما في ذلك من مفارقات، إن الأدب يحوِّل الأفراد (المجسَّدين) دون توقُّف إلى ذوات، ويمنح كلًّا منها فرديةً وهمية أو شبه حقيقية» (١٩٧٣م، ص١٠).

وهذه «الذوات» لا تقتصر على قُراء الأدب، بل تتضمَّن المؤلف وشخصياته. ويبدو أنهما يعنيان بذلك، في جانب من حجتهما على الأقل، إقامة التعارض بين الذات الحية والأشياء الجامدة، ومن ثم مهاجمتها من ينسب حركة التاريخ إلى الذوات الحية (مخدوعًا بفكرة الحياة فيها)، ويتجاهل القوى الخارجية؛ أي الخارجة عن الذات باعتبار أنها ميتة وخامدة. وهذا يمثِّل إلى حد ما الموقف الماركسي التقليدي الذي يجعل دور الفرد ثانويًّا بالقياس إلى القوى الخارجة عن الفرد، ولكنه يمثِّل أيضًا نقل التركيز في الأدب إلى

قوًى خارجة عن المؤلف الفرد، مثلما يفعل رولان بارت، ولو أن بارت يولي القارئ الفرد أهميةً أصبحت توازي أهمية المؤلف في نظره؛ ولذلك فإن ميشيل فوكوه يقدِّم نظرةً أكثر اتساقًا وتكاملًا في مقاله «ما هو المؤلف؟»؛ إذ يقطع بأن المسألة تتعلَّق «بتجريد الذات (أو بديلها) من دورها باعتبارها الأصل أو المنبع، وتحليل الذات باعتبارها وظيفةً متغيِّرة ومركبة من وظائف التعبير» (١٩٨٠م، ب. ص١٥٨).

وبعبارة أخرى فإن الذات أصبحت تُعتبر لدى هؤلاء النقاد الأحداث أو مسرح موقعها site بدلًا من كونها مركزًا centre أو حضورًا presence؛ فهي مكان وقوع الأحداث، أو هي ما يتعرَّض للأحداث، بدلًا من أن تكون الفاعل للأحداث؛ فالقوى الخارجة عن الفرد تستخدم الذات لبسط سلطاتها ولا تستخدمها الذات في الحقيقة (رغم أنها تتصوَّر أنها تستخدمها، ممَّا يدل على مدى دهاء «النظام»). ويحضرنا في ذلك قول جوناثان كالر إن الذات عندما تنقسم إلى نظمها المكوِّنة لها وتُجرَّد من مكانتها باعتبارها مصدر المعنى وصاحبته، تبدو باطراد في صورة «مركب» (تركيبة) و«نتيجة لنظم الأعراف»، «حتى إن فكرة الهُوية الشخصية تبرز من خلال اللغة الثقافية، بمعنى أن «أنا» لا تصبح كِيانًا قائمًا برأسه، بل إنه يأتي إلى الوجود باعتباره الكِيان الذي يخاطبه الآخرون ويرتبط بعلاقات معهم» (١٩٨١م، ص٣٣).

وهذا هو الموقف الذي يتخذه أصحاب ما بعد البنيوية بصفة عامة، والذين يوجِّهون سهامهم بصفة أساسية إلى اعتبار الذات كِيانًا أوليًّا موحدًا؛ أي إنه حاضر بنفسه self-present، متحكِّم في نفسه، ومستقل ومتجانس. فهم يرَون أن الذات ثانوية، تُنشئها عوامل خارجية (مثل اللغة أو الأيديولوجيا) وأنها غير مستقرة volatile، واقعة تحت تأثير صورتها ومنقسمة على نفسها. ومن أصحاب النظريات ذات التأثير البالغ في هذا الصدد جاك لاكان الذي أشاع مفهوم مرحلة المرآة؛ أي mirror-stage ليفسِّر به نشوء الذات من زاوية تختلف عن زاوية ألتوسير.

فإذا انتقلنا إلى النقد النسائي وجدنا أن النظرية الأولى التي تشكَّلت في الستينيات والسبعينيات لا تناصب مفهوم الذات مثل هذا العداء، بل إن بعض قائدات الحركة النسائية وجدن في مفهوم الذات منطلقًا للهجوم على الأفكار المنحازة للرجل، وفي يونيو ١٩٧١م، على سبيل المثال، كتبت دوريس ليسنج Doris Lessing تصديرًا جديدًا لروايتها *The Golden Notebook* «الكراسة الذهبية»، وهي رواية اضطلعت بدَور بالغ الأهمية فيما يُعرف بحركة تحرير المرأة Women's Liberation Movement، تقول فيها إن

الخوف من مفهوم الذات أو مهاجمته ذو علاقة بمذهب الأبوية أو سيطرة الرجل. وتمضي قائلة:

> «عندما بدأتُ الكتابة كان الأدباء يتعرَّضون للضغط عليهم لتحاشي «الذاتية»، وقد بدأ ذلك الضغط داخل الحركات الشيوعية، باعتباره تطوُّرًا للنقد الأدبي الاجتماعي الذي نشأ في روسيا في القرن التاسع عشر على أيدي مجموعة من كبار الموهوبين، أشهرهم بلينسكي Belinsky» (١٩٧٣م، ص١٢).

وتقول ليسنج إنه برغم تلك الضغوط لم يتوقَّف تيار الذاتية، وأخيرًا أدركت، حسبما تقول، أن المَخرَج من تلك المعضلة هو أن يُسلِّم الأديب بأنه «لا يوجد شيء شخصي، بمعنى انتمائه إلى الفرد فحسب» (ص١٣). وأن علاج مشكلة الذاتية هو تحويل الرؤى الشخصية إلى رؤًى عامة من خلال النظر إلى الفرد باعتباره عالمًا مصغَّرًا microcosm (نفس المرجع والصفحة). وموقف ليسنج هنا يمثِّل التيار الذي اشتدَّ داخل الحركة النسائية في الستينيات والسبعينيات، وهو الاتجاه إلى اعتبار المشاعر الذاتية والتعبير عن المعتقدات الشخصية وألوان الاستجابة الفردية (خصوصًا لدى المرأة) موضوعات جديرةً بالتشجيع بل و«بالتنمية»، باعتبارها قوةً معارضة للأبوية؛ أي سيطرة الرجل (انظر أيضًا: intersubectivity.)

النَّصُّ الدَّفِين، النَّصُّ البَاطِن sub-text

معنى المصطلح هو النص الموحَى به، وليس المصرَّح به مباشرة. وقد نشأ المصطلح في إطار المسرح، وربما كان منشؤه هو مسرح الصمت theatre of silence، وهذه هي الترجمة المعتادة للتعبير الفرنسي théâtre de l'inexprimé الذي أتى به جان جاك برنار Jean-Jacques Bernard في العشرينيات. وأشهر من ترتبط أسماؤهم بالمصطلح اليوم هو هارولد بنتر Harold Pinter. ومن المصطلحات المشابهة الأخرى مصطلح قوة الإيحاء suggestiveness (أو الإيحائية) الذي يحاول كتاب كريشنا رايان Krishna Rayan إشاعته (انظر كتاب *Text and Subtext; Suggestion in Literature* (١٩٨٧م)، ولكنه ليس جديدًا بالمعنى المفهوم؛ فقد أقام كريستوفر ريكس Christopher Ricks تعريفه للأسلوب الملحمي على قدرته على الإيحاء (انظُر: *Milton's Grand style*).

قُوَّة الإيحَاء، الإيحَائِيَّة suggestiveness

(انظُر: sub-text.)

مُلَخَّص، مُوجَز summary

(انظُر: duration.)

البِنَاء الفَوْقِي superstructure

(انظُر: base and superstructure.)

المُلْحَق، المُرْفَق supplement

(انظر marginality.)

البِنَاءُ السَّطْحِي surface structure

(انظُر: structure.)

القِصَّةُ اللاوَاقِعَيَّة surfiction

(انظُر: modernism and postmodernism.)

التَّشْوِيق، التَّعْلِيق suspense

يفرِّق كليمنس لوجوفسكي Clemens Lugowski بين التشويق الموجَّه لتحقيق النتيجة result oriented suspense والتشويق الموجَّه لسير الأحداث process oriented suspense (١٩٩٠م، ص٣٧)؛ فالأول معناه تشويق القارئ لِمَا سوف يحدث، والثاني معناه تشويق القارئ لمعرفة كيفية سير الحدث.

ويربط جالتون Galton وسمسون Simpson (١٩٨٧م) ظاهرة التشويق بأدب الصيغ الثابتة formulaic literature ويعرِّفانه بأنه صيغة محتومة فيه، وفي الفن

الجماهيري popular (وليس الشعبي هنا) يُعتبر التشويق عَلَمًا على فئة من القصص أو الأفلام.

رأب الصدع، خيط اللفق، خياطة الجرح suture

المعنى الأصلي للكلمة هو خياطة الجرح، أو لم الأطراف في أي تمزُّق، بالفرنسية وبالإنجليزية، وقد استعير التعبير للإشارة إلى ما يسمِّيه ستيفن كوهان ولندا شايرز «بإنتاج» الذات؛ فالذات في نظرهما (١٩٨٨م، ص١٦٢) مرتبطة بخيوط «الدوال» إلى كلامها، وقد تنقطع الخيوط فتتطلَّب «غُرزًا» لعلاج التمزُّق، وكان لاكان Lacan قد استعمل المصطلح أول مرة للإشارة إلى «الغرز» اللازمة لخياطة العناصر الخيالية بالعناصر الرمزية في النفس، ومن ثم حاول جاك ألان ميللر Jacques-Alain Miller توسيع نطاق المعنى بجعله ينصرف إلى سد الفجوة أو رأب الصدع بين ذات المتكلِّم وكلامه، أو بينه وبين ما يسمع أو يقرأ. وهكذا حاول ستيفن كوهان وليندا شايرز تطبيق المفهوم على قراءة القصة أو الرواية؛ إذ يقولان إن قراءة القصة «تتضمَّن الخياطة المستمرة أو رأب الصدوع المتواصلة في الذات؛ إذ تنفصل ثم تتصل بما يُروى، ثم تكتمل أخيرًا بفضل «الدوال» (أي الكلمات).» وهو مفهوم عسير الفهم وتسبَّب في بلبلة كبيرة.

وقد استعير التعبير أحيانًا للإشارة إلى الجروح التي تصيب الأيديولوجيا وتتطلَّب «غرزًا» تتمثَّل في الهيمنة hegemony حتى تلتئم.

الجَمْعُ غَير الزَّمَنِي، التَّجْمِيع غَيرُ الزَّمَنِي syllepsis

أصل المصطلح في النحو هو تجميع فاعلَين مثلًا لفعل واحد، أو فعلَين لفاعل واحد لا يتفق نحويًّا (أو دلاليًّا) إلا مع واحد منهما، وهذا نادر في العربية، وهو، حتى في الإنجليزية مثلًا، يؤدِّي إلى نتائج مضحكة: «كان يراقب المعركة باهتمام وبتلسكوب He watched the battle with interest and a telescope (تراسك، ١٩٩٣م، ص٣٠٩). وهو يُستخدم في القصة للدلالة على الجمع بين أحداث أو ظروف أو خبرات وما إلى ذلك دون وحدة زمنية أو تسلسل زمني. ويفرِّق النقاد بين نوعَين من التماسك coherence هنا؛ الأول هو التماسك الموقفي situational coherence؛ أي أن تكون الأحداث المروية متصلةً بموقف واحد بغض النظر عن أوقات حدوثها، والتماسك الموضوعي thematic؛ أي أن يكون العامل الذي يربط بينها هو وحدة الموضوع.

رَمْزِي symbolic

(انظُر: real وsymbolic وimaginary.)

الشَّفْرَة الرَّمْزِيَّة symbolic code

(انظُر: code.)

تفْسِير الأَعْرَاض، قِرَاءَة الأَعْرَاض symptomatic reading

(انظُر: readers and reading.)

الآنِي، الحَالي، الحَاضِر synchronic

(انظُر diachronic and synchronic.)

المَجَازُ المُرْسَل synecdoche

(انظُر: syntagmatic and paradigmatic.)

الشَّخْصِيات المتَرَادِفَة، تَرَادُف الشَّخْصِيَّات synonymous characters

مصطلح وضعته مييك بال للدلالة على تطابق بعض الشخصيات في دلالاتها، وهو يشترك مع المصطلح التقليدي «نوع» أو «نمط» الشخصية type، ويختلف معه في أن الشخصيات المترادفة قد تختلف باختلاف العمل الفني الذي توجد فيه. وقد يرجع الاختلاف إلى ما يسمِّيه فلاديمير بروب Vladimir Propp بالوظيفة الفنية لكل شخصية.

ترْكِيب، مُركَّب لَفْظِي، أَلَفَاظ مُتَرَابِطَة syntagm

التَّرْكِيبِي والإِحْلَالِي syntagmatic and paradigmatic

المصطلحان من علوم اللغة، ومعناهما يتطلَّب إيضاحًا موجزًا؛ فالأول صفة من syntagm وهو مرادف تقريبي لكلمة تركيب أو construction، ويُستخدم في لغات أوربية كثيرة

مرادفًا للمصطلح الإنجليزي phrase الذي شاع ترجمته بالعبارة؛ أي الجملة التي لا فعل بها — أو حتى شبه الجملة العربية، ومعنى ذلك هو «الجمع بين وحدتَين دلاليتَين» — كالجمع بين الفعل والاسم مثلًا. وأمَّا الثاني فهو صفة من paradigm، ولكنه ينقُل معنى التشكيلات التصريفية (الصرفية) أو الإعرابية من الكلمة إلى الجملة؛ أي إن الصفة تشير إلى إمكان إحلال كلمة محل كلمة في عبارة ما، وقواعد ذلك الإحلال. والتغيير الذي طرأ على الصفة يرجع إلى جهود عالم اللغويات السويسري فرديناند دي سوسير (تراسك، ١٩٩٣م، ص٢٧٣ وص١٩٧).

ويعبِّر جوناثان كالر عن الفرق بين التعبيرَين على النحو التالي؛ تتضمَّن العلاقات التركيبية إمكانية التضام combination، أمَّا العلاقات الإحلالية فتتحكَّم في إمكانية الإبدال (أو الاستبدال) substitution (١٩٧٥م، ص١٣).

وفي عام ١٩٥٦م نشر رومان جاكوبسون مقالًا بعنوان: «جانبان من جوانب اللغة ولونان من الخلل الذي يؤدِّي إلى العجز عن الكلام» *Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances*، يستند فيه استنادًا كبيرًا إلى التفرقة بين الاستعارة والكناية metaphor and metonymy؛ فالكناية هي ضرب من المجاز يكنِّي فيه المرء بلفظ يشير إلى شيء ما عن شيء آخر يرتبط بعلاقة التلامس أو التماس contiguity بينهما؛ فقولك «القلم أقوى من السيف»، يتضمَّن كناية القلم والسيف عن الأنشطة المرتبطة بكل منهما. ويُدرج جاكوبسون المجاز المرسل synecdoche في باب الكناية؛ لأن معناه كناية البعض عن الكل؛ فإراقة الدماء كناية عن الحرب مثلًا. أمَّا الاستعارة فتقوم على أوجه الشبه similarity لا على التلامس. وهكذا فإن جاكوبسون يقدِّم في المقال المذكور نتيجة بحث أجراه نوجزه لأهميته فيما يلي:

يُثبت جاكوبسون، استنادًا إلى شتى أشكال العجز عن الكلام aphasia التي يتعرَّض لها المرضى الذين أُصيبوا بتلف في المخ، أن القدرة على التعبير الاستعاري (وهو يسمِّيها عملية الاستعارة)، والقدرة على استخدام الكناية (وهو يسمِّيها عملية الكناية)، تتحكَّم في كل منهما وظيفة محدَّدة، لها موقع محدَّد، في المخ. ومن ثم أقام جاكوبسون علاقةً بين كل من هاتَين العمليتَين (أو الطريقتَين modes حسبما يسمِّيهما دافيد لودج David Lodge ١٩٧٧م)، وبين ما يُطلَق عليه محور الاختيار axis of selection ومحور التضام axis of combination في اللغة، مُتَّبعًا في ذلك خُطَى سوسير. وهكذا ينتهي جاكوبسون إلى أن الاستعارة والكناية تحكمهما وظيفتان محدَّدتان من وظائف المخ، وهما الوظيفتان

اللتان تحكمان هذَين المحورَين من محاور اللغة. وهو يؤكِّد أن جميع أمثلة خلل العجز عن الكلام ناجمة عن تلف ما في ملكة الاختيار أو ملكة الضم والتجميع، قائلًا:

> «إن النوع الأول من التلف يؤدِّي إلى تدهور عمليات استخدام اللغة لوصف اللغة؛ أي العمليات الميتالغوية، في حين يؤدِّي النوع الثاني من التلف إلى إحداث الضرر بالقدرة على الحفاظ على مراتب الوحدات اللغوية وبنائها الهرمي. والنوع الثاني من التلف يحد من القدرة على إدراك أوجه الشبه والتعبير عنها، على حين يؤدِّي النوع الأول من التلف المذكور إلى العجز عن إقامة علاقة التلامس. وهكذا فالخلل الذي يؤدِّي إلى إضعاف طاقة التشبيه يحد من القدرة (أو العملية) الاستعارية، والخلل الذي يصيب طاقة إدراك علاقات التلامس يحد من الكناية» (جاكوبسون وهال، ١٩٧١م، ص٩٠).

ولا يتوقَّف جاكوبسون عند هذا الحد، بل يحاول أن يُضفي على «مكتشفاته» طابعًا عامًّا، قائلًا إنه رغم إفصاح السلوك اللغوي الطبيعي (أي لدى الأسوياء normal) عن هاتَين «العمليتَين» في نفس الوقت، وبنفس الدرجة، فقد تتغلَّب إحداهما على الأخرى بسبب تأثير الأنماط الثقافية السائدة، أو تأثير العوامل الشخصية، أو الأسلوب اللفظي الخاص بكل فرد على حدة. وهذا هو مُنطلَق جاكوبسون لتطبيق نظريته على الأدب، زاعمًا أن العملية الاستعارية metaphoric process هي العملية الأولية (المرجع نفسه، ص٩١-٩٢).

وقد كان لمقالة جاكوبسون تأثيرها الكبير؛ إذ انتفع بها جاك لاكان في مقال بعنوان: «عمل الحرف في اللاوعي أو العقل منذ فرويد» *The Agency of the Letter in the Unconscious or Reason Since Freud* (في لاكان، ١٩٧٧م، ص١٤٦–١٧٨)، وعلى أساسها بنى دافيد لودج كتابه «طرائق الكتابة الحديثة» *Modes of Modern Writing* (١٩٧٧م) الذي حاول فيه تفسير وتوسيع نطاق آراء جاكوبسون في الاستعارة والكناية وتطبيقها في تحليل النصوص الأدبية وتفسيرها.

وفي مقال بعنوان «علم دلالة الاستعارة» يقول أومبرتو إيكو إن الاستعارة والكناية مرتبطان على المستوى العميق لكل منهما، زاعمًا أن «كل استعارة يمكن رصد جذورها في سلسلة باطنة subjacent من الروابط الكنائية (إن صحَّت هذه النسبة العربية إلى الكناية)؛ فهذه الروابط هي إطار شفرة الاستعارة، وعليها يقوم تركيب كل مجال

من مجالات الدلالة، سواء كان محدود النطاق أو (من الناحية النظرية) شاملًا عامًّا (١٩٨١م، ص٦٨).

ويقول روبرت شولز إن «الفرويديين الجدد» neo-Freudians مثل «جاك لاكان وحلقته» قد ذكَّرونا بأن مفهوم جاكوبسون عن الاستعارة والكناية يقترب في معناه كثيرًا من مفهوم فرويد عن التكثيف والإحلال أو الإزاحة condensation and displacement (١٩٨٢م، ص٧٥-٧٦).

نِظَام، نَسَق، مَذْهَب، بِنَاء system

يتلوَّن معنى هذا المصطلح ويتفاوت في المناقشات النظرية الجارية، وربما كان أدق معنًى له هو الذي نُصادفه في علم اللغويات البنائية structural linguistics؛ فاللغة هنا نظام من العلاقات يقوم على أساس الاختلاف difference وذو قدرة على توليد المعاني generating meanings.

وإلى جانب هذا الاستعمال الدقيق (إلى حد كبير) يُستعمل المصطلح مرادفًا لمصطلح البناء في البنيوية، ولا شك أن هذا الاستعمال يتضمَّن قدرًا من التجاوز؛ فالمتخصِّصون يرَون أن النظام يتميَّز في جوهره بالدينامية؛ أي الحركة، والسعي إلى تحقيق هدف ما، في حين يرَون أن البناء يتكوَّن عادةً من مجموعة شاملة من القواعد الثابتة والمتعاقبة (انظر مصطلح: structure). وقد فطن إلى ذلك الخلط أو التجاوز جوسويه هراري Josue Harari في مناقشته للأنثروبولوجيا البنيوية التي أرساها ليفي-شتراوس Levi-Strauss، فهو يقول إن شتراوس يستخدم تعبير «عبر الزمن» أو «عبر الزمنية» diachrony بدلًا من التاريخ؛ أي history، وإن التاريخ يخضع لوصاية tutelage النظام system لديه، ملمِّحًا إلى أنه ربما يعني بذلك البناء structure بالمعنى السابق (١٩٨٠م، ص٢٠).

ولا شك أن هذا هو السبب الذي حدا بروبرت يانج Robert Young إلى الإصرار على أن شفرات القراءة codes of reading التي يتحدَّث عنها رولان بارت «لا تمثِّل نظامًا محكمًا موحَّدًا، بل تعمل باعتبارها مجالات ارتباط أو روابط وحسب؛ أي باعتبارها تنظيمًا خارج النص لدلالات الألفاظ يفرض لونًا من ألوان البناء» (١٩٨١م، ص١٣٤).

ويقدِّم ميشيل فوكوه في كتاباته تعريفًا للمبحث العلمي (مثل التخصُّص الأكاديمي) يقول فيه إنه يعتبره نظامًا مجهول المؤلِّف؛ فهو متاح لكل من يريد استخدامه أو يقدر على استخدامه» (١٩٨١م، ص٥٩).

أمَّا مايكل ريفاتير فيعتبر أن نظام العمل الأدبي يتمثَّل في «شبكة من الكلمات التي ترتبط بعلاقات فيما بينها وتدور حول مفهوم أساسي يتجسَّد في كلمة نووية» (١٩٨١م، ص١١٤).

T

الحتمية التكنولوجية technological determinism

الاعتقاد بأن التغيُّرات والتجديدات التكنولوجية تؤدِّي حتمًا (وبصورة آلية غالبًا) إلى إحداث تغييرات في المجتمع والثقافة والفن (أحيانًا). ويرتبط هذا المفهوم باسم مارشال ماكلوهان Marshal Mcluhan.

الغَايَة telos

انظُر: (duration.)

زَمَنُ الفِعْل tense

(انظُر: linguistic paradigm.)

الإِرْهَاب، التَّخْويف terrorism

وضع هذا المصطلح، أو أدخله إلى مجال النقد الأدبي، كاتب فرنسي هو جان بولان Jean Paulhan، ومن ثم استخدمه جيرار جينيت في تعريف أو وصف الكتابة التي ترفض استخدام ما يسمِّيه بـ «الزهور البلاغية» أو الطلاوة والحلاوة (جينيت، ١٩٨٢م، ص٦٠ الحاشية رقم ٥). كما يُستخدم لوصف أسلوب الكاتب الذي يُقيم حججًا لا أخلاقيةً و«عدوانية» (وعادةً ما تكون متحيِّزةً للرجل ضد المرأة) (جان، فرانسوا ليوتار Jean-François Lyotard (١٩٨٤م، ص٦٣-٦٤).

الإِكْمَال، الاسْتِكْمَال tessera

(انظُر: revisionism.)

النَّصُّ والعَمَل (الأَدَبِي) text and work

يقول رولان بارت في مقاله «نظرية النص» إن العمل الأدبي «شيء مكتمل، شيء يقبل العد والحساب computable، شيء يشغل حيزًا ماديًّا»، ولكن «النص مجال منهجي»، ويضيف قائلًا «العمل الأدبي هو ما يوجد في أيدينا، والنص هو ما يوجد في اللغة»، ثم يستدرك قائلًا:

> «إذا كان لنا أن نُعرِّف العمل الأدبي بألفاظ تتخطَّى اللغة؛ أي تتضمَّن اللغة فيما تتضمَّن (من شكل الكتاب إلى العوامل الاقتصادية التي تحدِّد إنتاجه)، فإن النص يظل مقصورًا على اللغة وحدها من ألفه إلى يائه؛ فهو ليس سوى لغة، ولا يمكن أن يوجد إلا في لغة غير نفسه. وبعبارة أخرى فنحن لا نستطيع أن نشعر بوجود النص إلا في الإنتاج: وهو المغزى significance، (١٩٨١م، ص٣٩–٤٠). والكلمات التي يقتطفها بارت موجودة في كتابه *Image-Music-Text* (انظر مصطلح: sign).

وهذا تعريف يختلف عن التعريف الشائع في معظم الاستعمالات المعاصرة للعمل الأدبي (في نظرية النقد الحديثة)؛ فالعمل الأدبي قد لا يكون مطبوعًا، بل محفور في الذاكرة. وتدل استعمالات النقاد للمصطلحَين على معنيَين مختلفَين في السنوات الأخيرة؛ فقد أصبح النص هو المصطلح المفضَّل عند الإشارة إلى نص أدبي أو غير أدبي (قد لا يكون لغويًّا بالضرورة) بعد تجريده من الافتراضات المسبقة التقليدية بشأن استقلاله وسيطرة المؤلف وتحكُّمه فيه، وقوته الفنية أو الجمالية وما إلى ذلك. والاستعمال الحديث يوحي بضرورة تذويب الفوارق (بلغة السياسة) بين النص الأدبي والنص غير الأدبي، أو على الأقل تقليصها والحد منها.

ومبحث «لغويات النص» text linguisitics يمثِّل قسمًا فرعيًّا من علم الألسنة الحديث، وهو شديد القرابة بما نسمِّيه في الجامعة بتحليل الكلام discourse analysis،

وما يسمَّى لدى معظم الكُتاب بتحليل الخطاب (وهو مصطلح، كما يتضح من تعريفه في الباب الخاص به، يفتقر إلى معنًى واضح محدَّد مشترك). ويعتبر مايكل ستابز Michael Stubbs (١٩٨٣م) أن النص مرادف للكلام (أو للخطاب) تقريبًا، وإن كان يشير إلى أن بعض السياقات توحي بأن النص قد يشير إلى الكلام المكتوب، وأن الخطاب يشير إلى الكلام المنطوق، وأن النص قد يكون قصيرًا أو طويلًا في حين يوحي الخطاب بطول معين، وأن النص لا بد يتماسك على المستوى السطحي، وأن الخطاب لا بد أن يتسم بالتماسك على المستوى العميق. ويشير أخيرًا إلى أن بعض أصحاب النظريات يُفرِّقون بين التركيب النظري المجرَّد والتجسيد الفعلي له، وإن كان هؤلاء لم يتفقوا بعد، حسبما يؤكِّد ستابز، حول ما إذا كان النص ينتمي إلى التركيب المجرَّد (للأفكار مثلًا) أو إلى تجسيدها فعليًّا في اللغة.

وينبغي الاستدراك هنا للإشارة إلى أن «لغويات النص» مبحث أعم وأشمل من تحليل الكلام؛ فهو يتضمَّن فيما يتضمَّن بعض عناصر علم الأسلوب stylistics وعلم السرد narratology. ويقيم جيفري ليتش ومايكل شورت الحجة على إمكانية التمييز بين النص والكلام، على النحو التالي:

> «الكلام (الخطاب) هو التواصل اللغوي باعتباره تعاملًا بين المتحدث والسامع؛ أي باعتباره نشاطًا فيما بين الأشخاص، وهدفه الاجتماعي هو الذي يحدِّد شكله. أمَّا النص فهو التوصيل اللغوي (سواء كان منطوقًا أو مكتوبًا) باعتباره رسالةً فحسب تتخذ صورة شفرات محدَّدة في صورتها المسموعة أو المرتبة» (١٩٨١م، ص٢٠٩).

والعبارة الرئيسية هنا هي «باعتباره رسالة فحسب»؛ ممَّا يتناقض مع «التعامل بين المتكلِّم والسامع»، وهذا يوحي بأن الكلمات نفسها (منطوقةً أو مكتوبة) يمكن أن تكون نصًّا إذا اعتُبرت رسالةً فحسب، ويمكن أن تُعتبر عنصرًا من عناصر الكلام (الخطاب) إذا نظرنا إليها باعتبارها وسيطًا للتعامل بين المتكلِّم والسامع. وهذا يوحي بأن الحديث عن النص معناه التركيز على اللغة، كما سبق أن قلنا، مع تجاهل (أو التقليل من شأن) السياق الذي تُستخدم فيه هذه اللغة. والمشكلة هي محاولة تحديد معنى «باعتباره رسالةً فحسب»! فبعض أصحاب النظريات يقولون، دون أن يحيدوا عن المنطق، إن اعتبار أي كلام «رسالة» (أو حتى «رسالة فحسب»)، يتطلَّب افتراض

وجود سياق من لون ما؛ فتعريف الرسالة لا يتوقَّف على خصائصها اللغوية فقط، بل يعتمد على كونها تؤدِّي وظيفةً function من نوع ما. بل إن تعريف معجم أكسفورد الكبير يبدأ تعريف الرسالة message على النحو التالي: «تواصل شفوي أو مكتوب بين شخصَين.» وهو ما يشبه ما يسمِّيه ليتش «التعامل بين المتحدِّث والسامع»!

وتورد كاتي ويلز Katie Wales في «معجم علم الأسلوب» (١٩٨٩م) المعايير السبعة للنص التي وضَعَها دي بوجراند De Beaugrande ودريسلر Dressler في كتابهما «مقدمة للغويات النص» Introduction to Text Linguistics (١٩٨١م) وهي؛ التماسك الداخلي cohesion، والاتساق coherence، والعَمْد أو القصد intentionality، والقَبول (أو التقبُّل) acceptability، ومراعاة مقتضى الحال situationality، والإخبار informativity، والتناص intertextuality (ويلز ١٩٨٩م، ص٤٥٩).

ولا شك أن هذه الخصائص تشكِّل تعريفًا يمكن الاستناد إليه إلى حد كبير، وقد تمكِّننا من اعتبار مصطلح العمل الأدبي work فرعًا متخصِّصًا من فروع النص text.

المُؤْمِن بالنَّص/المَذْهَب النَّصِّي textualist/textualism

يقول ريتشارد رورتي Richard Rorty (١٩٨٢م، ص١٣٩) إن القرن الماضي شهد فلاسفةً يُنكرون وجود كل شيء ما عدا الأفكار، ونشهد في هذا القرن من توحي كتاباتهم بإنكار وجود أي شيء ما عدا النصوص. وهو يُطلق على الفئة الأخيرة تعبير «النصيين» أو المؤمنين بالنص، ومن بينهم في رأيه نُقاد «مدرسة ييل» الأدبية مثل هارولد بلوم Harold Bloom، وجيفري هارتمان Geoffrey Hartman وج. هيليس ميللر J. Hillis Miller وبول دي مان Paul de Man، والمفكِّرون الفرنسيون من دعاة ما بعد البنيوية مثل جاك دريدا وميشيل فوكوه Jacque Derrida and Michel Foucault وبعض المؤرخين مثل هايدن وايت Hayden White وبعض علماء الاجتماع مثل Paul Rabinow.

ويقول رورتي إن ما يشترك فيه هؤلاء الأفراد جميعًا هو (١) العداء للعلوم الطبيعية و(٢) الاعتقاد باستحالة مقارنة الفكر الإنساني أو اللغة «بالواقع العادي غير المنقول من خلال وسيط» (ص١٣٩). ويرى أن مواقفهم تمثِّل مذهبًا يُعتبَر النظير المعاصر للمثالية، وأن أتباع المذهب هم الخلفاء الروحيون للمثاليين (ص١٤٢).

فِكْرَة، موضُوع، قَضِيَّة، تيمَة، خَيط ونَسِيج الأَفْكَار فِي الرِّوَايَة)
theme and thematics

اكتسب المصطلح قدرا كبيرًا من الغموض بسبب الخلاف المضفى عليه في النقد الأدبي بعد استعارته من الموسيقى. فالبعض يقولون إنه يعني «الدعوى» أو «الحجة» أو «المبدأ» الذي قد يُفصح عنه العمل الأدبي إمَّا بصورة خفية، في غضونه أو بصفة عامة، ويفضِّل البعض قصر معناه على «الفكرة» أو السؤال الذي قد لا تكون له إجابة (برنس، ١٩٨٨م، ص٩٧) بحيث يستخدم مصطلح القضية thesis في الإشارة إلى المعنى الأول؛ لأن القضية تتضمَّن الإيحاء بحل أو تقديم حل ما، في حين يقول أبرامز Abrams بعكس ذلك (١٩٨٨م، ص١١١). ويفرِّق برنس بين «الفكرة» theme والموضوع motif (أو الموضوع الرئيسي leitmotif) على أساس أن الفكرة مجرَّدة والموضوع مجسَّد، وهو ما يذهب إليه جمهور النقاد.

أمَّا thematics فليس معناها، كما يوحي تركيب الكلمة، علم دراسة الأفكار، ولكنها تعني في الرواية النسيج الفكري الناشئ من الأحداث والشخصيات، باعتباره محصلةً نهائية تتخذ عادةً شكلًا هرميًّا (أو مراتبيًّا) من الأسئلة والمشاكل (وربما يتضمَّن بعض الأجوبة). ويقول النقاد إنه لا يعتمد بالضرورة على مقاصد المؤلف الواعية أو غير الواعية.

وتقول مييك بال إن الحيز الفكري thematic space هو الحيز (بمعنى المكان) الذي يصفه المؤلف في العمل الأدبي ويضطلع بوظيفة فكرية؛ أي باعتباره عاملًا قصصيًّا لا مجرَّد «موقع» site للأحداث؛ أي إنه «حيز عامل» acting place لا حيز العمل the place of action (١٩٨٥م، ص٩٥).

ولا شك أن صعوبة تقريب هذا المفهوم من القارئ ترجع إلى تشابكه مع مفاهيم أخرى في مصطلحات أدبية قائمة؛ فالفكرة والصفة منها (أو النسبة إليها) تصرف الذهن إلى كلمة idea وربما إلى intellectual؛ ولذلك فربما كان تعريب الكلمة — أي «تيمة» — الذي ساد منذ الستينيات في الكتابة النقدية العربية أنجح في تقريب المصطلح، زد على ذلك سوء فهم البعض لكلمة space بمعنى المكان أو الحيز، والنسبة منها مكاني spatial المقابلة للزماني temporal والتي أتت بالكلمة المنحوتة؛ أي الزمكانية spatiotemporal؛ إذ ظنوا أنها تعني «الفضاء» قياسًا على outer space؛ أي الفضاء الخارجي (وهو المصطلح الشائع في الفلك)، وفي هذا ما فيه خلط؛ لأن المقصود هو المكان

في الرواية سواء كان فضاءً أو عامرًا. وربما كانت ترجمة كتاب *The Empty Space* لمؤلفه المخرج بيتر بروك Peter Brook بالفضاء المسرحي (وهي ترجمة صحيحة) قد ساهمت في الإيحاء بفكرة الفضاء — والواضح أن المعنى الحرفي لعنوان الكتاب هو «المكان الخالي» — وأرجو ألَّا يُغري ذلك البعض باستخدام الفراغ !vacuum.

الوَصْفُ الكَثِيف (الشَّامِل) والوَصْف الهَزِيل (المَحْدُود)
thin description, thick description

يرجع إدخال المصطلحَين في النقد الأدبي إلى بروك توماس Brook Thomas (١٩٩١م، ص١١-١٢)، وأمَّا المعنى الأصلي فهو أن الوصف الكثيف هو أن يأخذ الدارس في اعتباره جميع الاحتمالات عند تفسير أو فهم ظاهرة ما أو فعل ما، وأمَّا الوصف الهزيل فهو افتراض احتمال واحد أو عدم البحث عن احتمالات أخرى لتفسير الظاهرة، وهو المعنى الذي وضعه عالم الأنثروبولوجيا كليفورد جيرتس Clifford Geertz في كتابه «تفسير الثقافات» *The Interpretation of Cultures* (١٩٧٣م) الذي يعزوهما إلى جلبرت رايل Gilbert Ryle في كتابه *Collected Papers* (دراسات مجموعة، ١٩٧١م).

ويذهب هوثورن (١٩٩٤م) إلى أن شيوع المصطلحَين في الدراسات الأدبية قد يكون راجعًا إلى تطوُّر مذهب التاريخية الجديد New Historicism. وينعى بروك توماس على بعض التاريخيين الجدد استنباط معانٍ شاملة (في إطار الوصف الكثيف) من ظواهر فردية لا تسمح بالتيقُّن من جميع الملابسات وبحث شتَّى الاحتمالات. وقد يقع الناقد في هذا الخطأ إذا استند إلى ظاهرة لغوية فردية في العمل لوضع تفسير شامل لا تسمح الظاهرة به.

(المَنْظُور) مِن القِمَّة إلَى القَاعِدَة top down (perspective)

(انظُر: solution from above and from below.)

المِحْوَر المَوْضُوعِي، الأَسَاسُ الدلَالِي، عَامِل التَّفْسِير topic

اختلف معنى هذا المصطلح في علم السرد، فبعد أن كان ينصرف معناه قديمًا إلى موضوع البحث بمعنى مجاله، استنادًا إلى اشتقاقه من topos اليونانية بمعنى مكان، أصبح

يعني المحور الموضوعي اللازم للكشف عن جميع الدلالات المتعلِّقة بموضوع القصة، حسبما ثبَّت معناه أومبرتو إيكو (١٩٨١م، ص٢٣)، وإيكو يُجري مقابلةً بين هذا المصطلح والمصطلح المتصل به اشتقاقًا وهو isotopy والذي وضعه جريماس Greimas للإشارة إلى عدد من «الفئات الدلالية الفائضة التي تمكِّن القارئ من الخروج بتفسير موحَّد؛ أي متسق للنص.» ومن ثم فالمصطلح يتضمَّن التناظر بين «المادة القصصية» (باعتبارها موضوعًا) ودلالالتها المحتملة. ويُضيف إيكو شرحًا أوضح للمصطلحَين قائلًا إن المحور الموضوعي يتحكَّم في الخصائص الدلالية التي يمكن أن تؤخَذ في الاعتبار، أو يجب أن تؤخَذ في الاعتبار أثناء قراءة النص، وأمَّا التناظر الموضوعي فهو التحقيق الفعلي في النص للافتراضات التي يأتي بها المحور الموضوعي. ومعنى هذا الكلام المعقَّد هو أن: المحور الموضوعي يثير توقُّعات معيَّنة لدى القارئ، وأن التناظر الموضوعي هو التفسير القائم على أساس هذه التوقُّعات.

القَوْل الشمولي، الكَلَامُ الشُّمُولِي، الخِطَاب الشمُولِي totalizing discourse

أي قول يسعى لتغطية المجال الذي يتعرَّض له تغطيةً شمولية لا تسمح بقراءة معارضة؛ أي لا تسمح للمعارض بموقع يوجِّه منه معارضته.

أَثَر trace

(انظُر: arche-writing.)

المثَقَّفُون التَّقْلِيدِيون traditional intellectuals

(انظُر: intellectuals.)

التَّظَاهر بِالتَّعَالِي، المَدْلُول المتَعَالِي، الذَّات المتَعَالِية transcendental pretence, transcendental signified, transcendental subject

أدَّى تأثير كتابات جاك دريدا إلى إحداث تغيير جذري في ظلال معاني كلمة «المتعالي» ومشتقاتها بالنسبة لعدد كبير من النقاد والقراء. وأصل معنى الكلمة هو الفكر المجرَّد

أو الميتافيزيقي، استنادًا إلى فلسفة كانط، خصوصًا مذهبه القائل بوجود عناصر فطرية في الذهن سابقة على الخبرات الحسية، ومن ثم فهي «تتعالى» على الخبرة الحسية لا على المعرفة. وقد بُني مذهب التعالية transcendentalism على هذا الأساس، فأصبح يعني محاولة الكشف عن الحقيقة أو الواقع من خلال العمليات الفكرية لا من خلال الخبرات الحسية، وارتبطت به أسماء كانط Kant وهيجيل Hegel وفيشته Fichte. وكما يوحي اللفظ العربي كان معنى المصطلح يدل على «التعالي على جميع فئات الأشياء»، ولكن الكلمة أصبحت تدل منذ استخدام دريدا لها على الاعتقاد بوجود نقاط ثابتة خارج اللغة تحدِّد معانيها، وهو المذهب الذي يطلَق عليه logocentrism؛ أي الإحالة إلى معنًى خارج النص، وهو يعتبره ممثِّلًا لميتافيزيقا الحضور metaphysics of presence، وهو يقول إن الذين يعتبرون أنفسهم ماديين قد يعالجون «المادة» معالجةً «تعالية» مثل المثاليين الذين يجدون مدلولهم المتعالي في مفهوم الرب أو ما يشبه ذلك (١٩٨١م، ب. ص٦٥).

ويقول دريدا صراحةً إنه حاول منذ أول كتاب ينشره أن يضع أسس «تنظيم نقد تقويضي (تفكيكي) موجَّه ضد سلطة المعنى، باعتباره مدلولًا متعاليًا أو غاية، وبعبارة أخرى، ضد التاريخ الذي هو في نهاية المطاف تاريخ المعنى، أو التاريخ في صوره الميتافيزيقية والمثالية وإحالته إلى خارج اللغة» (١٩٨١م، ب. ص٤٩–٥٠).

ويقول أليكس كالينيكوس Alex Calinicos إن دريدا يعتقد أن «أية محاولة لإيقاف النشاط الدائب (أو التأثير المتواصل) للدوال، ولا سيما بالرجوع إلى مفهوم الإحالة؛ لا بد أن ... تتضمَّن افتراض وجود «مدلول متعال» قائم بصورة ما في الوعي دون أية وساطة لغوية» (١٩٨٩م، ص٧٤).

ودلالة ذلك كله للنقد الأدبي في غنًى عن البيان؛ إذ هو يعني أن النص أيضًا يخضع للتأثير الشمولي للاختلاف اللغوي، وهو ما لا يمكن تثبيته أو تنظيمه عن طريق أية نقطة مرجعية خارج نظام اللغة؛ كالمؤلف مثلًا أو ما يرمي إليه المؤلف، أو تفسير «القارئ العادي» أو ما سوى ذلك.

ويثير دريدا اعتراضات مماثلةً على ما يسمِّيه «بالذات المتعالية»؛ أي على الاعتقاد بوجود «أنا» ego مستقلة لا تتحكَّم فيها القوى الاجتماعية والثقافية، أو أنها تمثِّل وحدةً متكاملة لا موقعًا site للتناقضات وتفاعلها. وهكذا فإن مصطلح «التظاهر بالتعالي» أو «دعوى التعالي» حسبما يعرِّفه روبرت سولومون Robert Solomon يستند إلى الاعتقاد

الأيديولوجي بأن «الطبقات الوسطى البيضاء المنحدرة من أصول أوربية تمثِّل البشرية جمعاء، وأنه لَمَّا كانت الطبيعة البشرية واحدة، فيجب أن يكون تاريخها واحدًا كذلك» (١٩٨٠م، المقدمة ص١٢).

اجْتِيَازُ الشَّفْرَة، عُبُور الشَّفْرَة transcoding

(انظُر: mediation.)

النَّقْل، التَّحْوِيل transference

يعني المصطلح في التحليل النفسي نقل مصدر أي تجربة شعورية يخشاها العقل الواعي إلى شيء آخر، وخصوصًا إلى الطبيب الذي يقوم بالتحليل. والنقل المضاد أو countertransference هو تحويل رغبات المحلِّل نفسه إلى «موضوع» التحليل. وقد وسَّعَت النظرية الأدبية الحديثة من هذا المفهوم أحيانًا للإشارة إلى اندماج من يحلِّل النص فيه إلى الحد الذي يُصبح هو نفسه «موضوع» التحليل، وبحيث يتعذَّر أحيانًا التمييز بين ما هو موجود في النص وما هو من وضع المحلِّل. ومن ثم استعار النقاد التعبير النفسي لإطلاقه على أنواع معينة من التفسير، وإقامة علاقة أكثر وضوحًا بين القارئ والنص.

المكَوِّن الخَارِجِي transgredient

كلمة ingredients تُترجم عادةً بالمكوِّنات؛ أي العناصر الداخلية التي يتكوَّن منها العمل، ولكن باختين يرى أن هناك «عناصر وعي خارجية، ومع ذلك تعتبر ضرورية، بل ولا غنى عنها لاستكمال مكوِّناته، وتحقيق صورته الكاملة» حسبما يقول تودوروف في كتابه المُعَنون «ميخائيل باختين: المبدأ الحواري» *Mikhail Bakhtin: The Dialogical Principle* (١٩٨٤م، ص٩٥).

ويقول تودوروف إن باختين استعار هذا المصطلح من كتاب يوناس كوهن Jonas Cohn بعنوان «علم الجمال العام» (Leipzig, 1901) *Allgemeine Asthetik*.

تَجَاوز افْتِرَاضَات النَّص transgressive strategy

يذهب أصحاب ما بعد البنيوية إلى استخدام هذا المصطلح أحيانًا للدلالة على طرائق تخطي الافتراضات التي يقوم النص على أساسها، والتي لا بد من الطعن فيها حتى لا يبدو ما يقوله «طبيعيًّا»؛ أي لمنع القارئ من اعتبار النص قائمًا على أسس الأعراف والمبادئ المسلَّم بها.

(انظُر: oppositional reading.)

القِرَاءَة الشَّفَّافَة والنَّقْدُ الشَّفَّاف transparency reading and transparent criticism

(انظُر: opaque and transparent criticism.)

عَبْر النَّصِّيَّة transtextuality

(انظُر: intertextuality.)

الهُويَّة التي اخْتَلَف عَالَمُهَا transworld identity

(انظُر: homonymy.)

U

شَاذ، غريب، مُريب uncanny

اسْتِخْدَام لُغَة الشَّخْصِيَّة فِي الحَدِيث عَنْهَا uncle Charles principle

المصطلح مبني على الإشارة إلى عبارة وردت في رواية جيمس جويس الشهيرة «صورة الفنان شابًّا» *A Portrait of the Artist As A Young Man*، ويقول فيها الراوي، ونحن نفترض أنه ستيفن ديدلوس: «إن العم تشارلز عرَّج على كوخ الحديقة.» ومن ثم اعترض ويندام لويس Wyndham Lewis على ذلك قائلًا إن العبارة تنم على صوت المؤلف؛ لأن تعبير «عرَّج على» لا يتفق مع الراوي. وردَّ هيو كينر Hugh Kenner عليه قائلًا إن هذا التعبير يتفق ولغة الشخصية، ويتضمَّن مجازًا مضمرًا يتمشَّى مع تكوين الشخصية، ومن ثم أطلق على ذلك تعبير «مبدأ العم تشارلز».

(انظر فلوديرنيك Fludernik، ١٩٩٣م، ص٣٣٢، حيث تحيل القارئ إلى كتاب كينر ١٩٧٨م، والفصل الثاني منه).

(انظُر: free indirect discourse.)

اللاوَاعِي، اللاوعي unconscious

يعرِّف جاك لاكان هذا المصطلح بأنه «الكلام المتجاوز للفرد؛ أي transindividual؛ أي غير المتاح له حتى يعيد وصل ما انقطع من حديثه الواعي» (١٩٧٧م، ص٤٩)، وبأنه «ذلك الفصل من تاريخي الشخصي الذي يتكوَّن من صفحات خالية أو أكاذيب؛ إنه الفصل الذي حذفته الرقابة» (ص٥٠). ويقول إنه يكشف لنا «الفجوة التي ينفذ

منها العصاب لإعادة تحقيق التناغم مع عناصر الواقع، وهو واقع قد يكون من المتعذَّر تحديده» (١٩٧٩م، ص٢٢). ومع ذلك فمن الممكن إعادة اكتشافه في الآثار الباقية، وفي وثائق الأرشيف مثل ذكريات الطفولة، وتطوُّر دلالات الألفاظ، وفي التقاليد، وفي الملامح الفاصلة لبعض لحظات الوعي (ص٥٠). وإلى جانب ذلك فإن اللاوعي يعني، عند لاكان «مجموع آثار الكلام في الذات، في المستوى الذي تشكِّل الذات فيه نفسها من معاني الكلمات وآثارها» (١٩٧٩م، ص١٢٦). وكذلك «الكلام الصادر عن الغير» (١٩٧٩م، ص١٣١).

ويقول لنا أنطوني ويلدن إن لاكان مدين لكلود ليفي-شتراوس بالنموذج اللغوي للاوعي؛ أي تصوير بناء اللاوعي على غرار بناء اللغة، وإن ليفي-شتراوس يقر بتأثير فرويد وماركس في نظريته عن اللاوعي، وكذلك بتأثير الجيولوجيا! ويقول ويلدن إن ليفي- شتراوس يعيد صياغة مفهوم اللاوعي حتى لا يصبح بؤرةً «للغرائز» أو للتصوُّرات الخيالية phantasies أو للطاقة energy أو لأي كيانات مهما تكن، بل لوظيفة رمزية symbolic function، بمعنى مجموعة من القواعد التي تحكم الرسائل المحتمل إرسالها داخل النظام ومعناه؛ أي نوع من التركيب اللغوي syntax أو الشفرة code، ويضيف ويلدن إن هذا هو ما مكَّن لاكان أن يعلن أولًا (في عام ١٩٥٣م) أن «اللاوعي الفرويدي هو كلام الغير أو الآخر»، ثم ينتهي إلى أن «بناء اللاوعي يشبه بناء اللغة» (١٩٧٢م، ص١٥).

ويحاول فريدريك جيمسون في كتابه «اللاوعي السياسي» *The Political Unconscious* أن يعيد ربط مفهوم اللاوعي عند فرويد بالتاريخ، وأن يعزو المركز centre في نظام التفسير الفرويدي (الذي يرى جيمسون أنه يتمثَّل في تحقيق الرغبات wish-fulfilment) إلى التاريخ والمجتمع بدلًا من ربطه بالذات المفردة وبعلم النفس الفردي.

الفَصْل، الفَك، التَّقْسِيم، التَّفْتِيت unfolding

مصطلح ورد في الترجمة الإنجليزية لكتاب بارت *S/Z*، ويعني به بارت تفتيت الكلمة أو المصطلح إلى عناصره الدلالية أو ظلال معانيه أو إيحاءاته الأيديولوجية، وهو يضرب لذلك مثلًا بكلمة «يدخل» التي تتضمَّن معنى «يظهر» و«ينفذ» (١٩٩٠م، ص٨٢).

لا دَافع لَهَا، دُون دَافِع unmotivated

(انظُر: arbitrary.)

القِيمَةُ النَّفْعِيَّة use value

(انظُر: fetishism.)

أَوجُه الانْتِفَاع وإِشْبَاعُ الرَّغْبَة uses and gratification

مصطلح مستقًى من دراسات وسائل الإعلام، ويرتبط بمجموعة من النظريات الخاصة بانتفاع مشاهدي التليفزيون بما يشاهدونه من برامج في إشباع رغباتهم. وقد نشأ هذا المفهوم في الولايات المتحدة، وهو يصوِّر مشاهد التليفزيون في صورة إيجابية، أو على الأقل لا تتسم بالسلبية التي وصمه بها النقاد الماركسيون وغيرهم من أعداء أجهزة الإعلام الجماهيرية.

الألْفَاظُ المَنْطُوقَة (المَنْطُوق)، وحْدَة النُّطْق، الوَحْدَة الكَلَامِيَّة utterance

تقول كاريل إيمرسون Caryl Emerson في تقديمها لترجمة كتاب باختين *Problems of Dostoevsky's Poetics* (١٩٨٤م) (الأسس الأدبية لأعمال دستويفسكي ومشاكلها) إن المنطوق يعتبر الوحدة الطبيعية للتواصل اللغوي، ومن ثم فهي تفرِّق بين المنطوق والجملة قائلة:

> «باختين هو الذي وضع هذه التفرقة؛ فالجملة وحدة لغوية، ولكن المنطوق وحدة تواصل. والجمل تُعتبر إلى حد ما أفكارًا قائمة داخل كلام المتحدِّث الفرد، والوقفات التي تفصلها تستند إلى قواعد النحو؛ أي إنها مسألة ترقين (أي علامات الفصل والوصل punctuation)، أمَّا المنطوقات فهي دفقات impulses ولا يمكن أن تسجَّل بصورة معيارية؛ إذ لا تتميَّز حدودها إلا بتغيير موضوع الحديث» (ص٣٤ من المقدمة).

ولا بد من الإشارة إلى أن المنطوق قد يكون مكتوبًا، على ما في ذلك من غرابة، بل ويمكن التعبير عنه بالفكر الصامت؛ أي إنه لا يقتصر حسب الاستعمال في النقد الحديث على ما هو متكلَّم.

V

فِعْلِيَّة النَّص virtuality

(انظُر: phenomenology.)

الرُّؤْيَة vision

(انظُر: perspective and voice.)

الصَّوْت voice

(انظُر: perspective and voice polyphony.)

الحُكْمُ المُسْبَق، إنْجَازٌ Vorurteil

مصطلح من التراث التفسيري الألماني، ومعناه ميل القارئ إلى تفسير النص بصورة معينة، ومارتن هايديجر Martin Heidegger يستخدمه بمعنى الحكم المسبق، في حين يميل هانز-جورج جادامير Hans-Georg Gadamer إلى استخدامه بمعنى التحيُّز (١٩٩٠م، ص١١٠، الحاشية رقم ١١).

المَظْهَرُ الوَاقِعِي، مُمَاثَلَة الوَاقِع vraisemblable

كلمة مستعارة من الفرنسية تقابل الإنجليزية verisimilitude، وهي مصطلح قديم معناه اتخاذ العمل الفني ملامح مماثلة للواقع المادي الخارجي، أمَّا الجديد فهو الحط من شأن المذهب الذي يمثِّله المصطلح بسبب اشتداد ساعد الحداثة وأُفول نجم الواقعية.

W

العَمَلُ الأَدَبِي، العَمَلُ الفَني work

(انظُر: text and work.)

نَصُّ الكِتَابَة writerly

(انظُر: readerly and writerly.)

الكِتَابَة writing

(انظُر: écriture.)

Z

الدَّرَجَة الصِّفْرِيَّة للكِتَابَة zero degree writing

(انظُر: écriture.)

البُؤْرَة الصِّفْرِيَّة zero focalization

(انظُر: perspective and voice.)

مراجع المعجم

يتضمَّن هذا الثبت أسماء الكتب (والمقالات) المشار إليها في أبواب المعجم. وسوف يلاحظ القارئ أنني غالبًا ما أُشير إلى اسم الكاتب دون الكتاب متبوعًا بعام النشر وأرقام الصفحات، خصوصًا فيما يتعلَّق بالكتب التي يعود إليها المعجم المرة تلو المرة. وللقارئ أن يرجع إلى هذا الثبت للاطلاع على البيانات الببليوغرافية الكاملة، فإذا كان كتابان قد صدرا في عام واحد للمؤلف نفسه أتبعت العام بحرف (أ) أو (ب) تمييزًا لكلٍّ منهما عن الآخر، وهذا هو الأسلوب الشائع حاليًّا في الدراسات الأكاديمية.

ولا يتضمَّن هذا الثبت، على شموله، المعاجم اللغوية الأساسية أو المعاجم المترجمة (أو ما يسمَّى بالمعاجم الثنائية اللغة) أو معجم مارتن جراي Martin Gray (رغم الانتفاع بها)، وكان مرجعي الأساسي هو كتاب هوثورن Hawthorn (١٩٩٤م)، والطبعة الموجزة له التي صدرت مرتَين عام ١٩٩٤م؛ إذ استندت إليه في معظم الأبواب التي أوردتها، مع الرجوع دائمًا إلى عدد من المعاجم (والكتب) المتخصِّصة التي أُوردها فيما يلي تيسيرًا على القارئ الذي قد يحتاج إلى الاستعانة بها:

Abrams, M. M.: *A Glossary of Literary Terms,* 6th ed., Harcourt Brace Joranowich, London, 1993.

Bakhtin, M. M.: *The Dialogic Imagination,* University of Texas Press, 1981.

Baldwick, Chris: *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms,* OUP, 1990.

Colapietro, Vincent M.: *Glossary of Semiotics,* Paragon House, 1993.

Cuddon, J. A.: *A Dictionary of Literary Terms,* Blackwell, London, 1990, paperback (Penguin) 1992.

Dupriez, Bernard: *A Dictionary of Literary Devices,* translated and adapted from the French by Albert W. Halsall, 1991.

Harland, Richard: *Superstructuralism: The Philosophy of Structuralism and Poststructuralism,* Methuen, London, 1987.

Hawthorn, Jeremy: *A Concise Glossary of Contemporary Literary Theory,* 2nd edn, Edward Arnold, London, 1994.

Humm, Maggie: *The Dictionary of Feminist Theory,* Harvester, 1989.

Lanham, Richard A.: *A Handlist of Rhetorical Terms,* 2nd edn., University of California Press, 1991.

Lentricchia, Frank & McLaughlin, Thomas: *Critical Terms for Literary Study,* University of Chicago Press, 1990.

Myers, Jack & Simons, Michael: *The Longman Dictionary of Critical Terms,* 1989.

O'Toole, L. M. and Shukman, Ann.: *"A Contextual Glossary of Formalist Terminology,"* Russian Poetics in Translation, vol. 4, 1977, pp. 13–48.

Prince, Gerard: *A Dictionary of Narratology,* Scholar Press, 1988.

Todorov, Tzvetan, Mikhail Bakhtin: *The Dialogic Principle,* University of Minnesota Press, 1984.

Trask, R. L.: *A Dictionary of Grammatical Terms in Linguistics,* London (Routledge) 1993.

Wales, Katie: *A Dictionary of Stylistics,* Longman, 1989.

Watson, James and Hill, Ann.: *A Dictionary of Communication and Media Studies,* 3rd edn., Edward Arnold, 1993.

Williams, Raymond: *Keywords* (Fontana, 1976) (revised edition 1988).

Wright, Elizabeth: *Feminism and Psychoanalysis: A Critical Dictionary,* Blackwell, 1992.

قائمة بالمراجع المشار إليها في متن المعجم

Abrams, M. H.: (1988) *A Glossary of Literary Terms,* (5th edition) London, Holt, Rinehart & Winston.

Althusser, Louis: (1969) *For Marx, Brewster,* Ben (trans.), London, Allen Lane.

Althusser, Louis: (1971) *Lenin and Philosophy and Other Essays,* Brewster, Ben (trans.), London: New Left Books.

Althusser, Louis & Balibar, Etienne: (1977) *"Reading Capital,"* London, New Left Books.

Austin, John: (1962) *How to Do Things with Words?,* Oxford: Clarendon Press.

Bakhtin, M. M. (1981) *The Dialogic Imagination: Four Essays,* Holquist, Michael (ed.) Emerson, Caryl & Holquist, Michael (trans.), Austin: University of Texas Press.

Bakhtin, M. M. (1984) *Problems of Dostoevsky's Poetics.* Manchester: Manchester University Press.

Bal, Mieke: (1985) *Narratology: Introduction to the Theory of the Narrative,* Van Boheemen, Christine (trans.), London, University of Toronto Press.

Balibar, Etienne & Machery: Pierre (1978) *"Literature as an Ideological Form,"* In *Oxford Literary review* 3 (1), pp. 4–12.

Banfield, Ann: (1982) *Unspeakable Sentences: Narration and Representation in the Language of Fiction,* London, Routledge.

Barrett, Michele: (1989) "Some different meanings of the concept of difference: Feminist theory and the concept of ideology, In Meese, Elizabeth & Parker, Alice (eds.) *The Difference Within: Feminism and Critical Theory,* Amsterdam: John Benjamins, pp. 37–48.

Barthes, Roland: (1967b) *Writing Degree Zero,* Lavers, Annette & Smith, Colin (trans.) (First published in French, 1953), London, Cape.

Barthes, Roland: (1973) *Mythologies,* Lavers, Annette (ed. & trans.) (First published in French, 1972), Frogmore: Granada.

Barthes, Roland: (1975) *"An Introduction to the Structural Analysis of Narrative," New Literary History* 6 (2), pp. 137–172.

Barthes, Roland: (1976) *The Pleasure of the Text,* Miller, Richard (trans.) **(First published in French, 1972), Frogmore:** Granada.

Barthes, Roland: (1977) *"The Death of the Author,"* In *Image-Music-Text,* (ed. 7 Trans. by Stephen Heath), London: Fontana, pp. 142–148.

Barthes, Roland: (1981 b) *"Theory of the Text,"* In Young, Robert (1981), pp. 31–47.

Barthes, Roland: (1990) *S/Z.* Miller, Richard (trans.) (First published in French, 1973), Oxford: Blackwell.

Belsey, Catherine: (1980) *Critical Practice,* London, Methuen.

Benjamin, Walter: (1973) *Illuminations,* Arendt, Hanna (ed) Zohn, Harry (trans.) (First published in German, 1955; English trans. first published, 1968), London, Collins/Fontana.

Benvenuto, Bice & Kennedy, Roger: (1968) *The Works of Jacques Lacan,* London, Free Association Press.

Berne: (1964) *Games People Play,* London, Penguin.

Bloch, Ernst, Lukacs, Georg, Brecht, Bertholt, Benjamin, Walter & Adorno, Theodor: (1977) *Aesthetics and Politics,* London, New Left Books.

Bloom, Harold: (1973) *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry,* New York: Oxford University Press.

Bloom, Harold: (1982) *Agon: Towards a Theory of Revisionism,* Oxford: Oxford University Press.

Booth, Wayne C.: (1961) *Rhetoric of Fiction,* London, University of Chicago Press.

Bremond, Claude: (1973) *Logique du Recit,* Paris: Seuils.

Brooke-Rose, Christine: (1981) *A Rhetoric of the Unreal: Studies in Narrative and Structure, Especially of the Fantastic,* Cambridge: Cambridge University Press.

Callinicos, Alex: (1989) *Against Post modernism,* London, Polity Press.

Cameron, Deborah: (1985) *Feminism and Linguistic Theory,* London, Macmillan.

Caws, Mary Ann: (1985) *Reading Frames in Modern Fiction.* Princeton: Princeton University Press.

Cohan, Steven & Shires, Linda M.: (1988) *Telling Stories: A Theoretical Analysis of Narrative Fiction,* London, Routledge.

Corner, John & Richardson, Kay: (1986) "Documentary Meanings and the Discourse in Interpretation," In Corner, John (ed.), *Documentary and the Mass Media,* London, Edward Arnold, pp. 140–160.

Cranny-Francis, Anne: (1990) *Feminist Fiction: Feminist Uses of Generic Fiction,* Oxford: Polity Press.

Culler, Jonathan: (1988) *Framing the Sign: Criticism and its Institutions,* Oxford: Blackwell.

Dellenbach, Lucien: (1989) *The Mirror in the Text,* Whitely, Jeremy & Hughes, Emma (trans.), Oxford: Polity Press.

Deleuze, Gilles: (1993) *"Rhizome Versus Tree,"* Reproduced in *The Deleuze Reader,* Boundas, Constantine V. (ed.), New York: Columbia University Press.

Derrida, Jacques: (1976) *Of Grammatology,* Spivak, Gayatri Chakravorty (trans.) (First published in French, 1967), London, the Johns Hopkins University Press.

Derrida, Jaques: (1978) *Writing and Difference,* Bass, Alan (trans.), London, Routledge.

Derrida, Jacques: (1981a) *Dissemination,* Johnson, Barbara (trans.), London, Athlone Press.

Derrida, Jacques: (1981b) *Positions,* Bass, Alan (trans.), London, Athlone Press.

Derrida, Jacques: (1992) *Acts of Literature,* Attridge, Derek, ed., London.

Diamond, Nicola: (1992) *"Introjection,"* In Wright (1992), pp. 176–8.

Dutton, Richard: (1992) *"Postscript,"* In Wilson, Richard & Dutton, Richard (eds.), *New Historicism and Renaissance Drama,* Harlow: Longman, pp. 219–226.

Eagleton, Terry: (1970) *Exiles and Emigres,* London, Chatto Windus.

Eagleton Terry: (1991) *Ideology: An Introduction,* London, Verso.

Eco, Umberto: (1981) *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts,* London, Hutchinson.

Ejxenbaum, Boris M.: (1971) *Literary Environment,* (First published, 1929) In Matejka, Ladislav & Pomorska, Krystyna (eds.), Titunik, I. R. (trans.), *Readings in Russian Poetics: Formalist and Structuralist Views,* London, MIT Press, pp. 56–65.

Ellis, John: (1993) *Language, Thought and Logic,* Evanston, IL.

Empson, William: (1961) *Seven Types of Ambiguity* (3rd edn; First published 1930), Harmondsworth, Peregrine.

Fetterley, Judith: (1978) *The Resisting Reader: A Feminist Approach to American Fiction,* Bloomington: Indiana University Press.

Fludernik, Monika: (1993) *The Fictions of Language and the Languages of Fiction: The Linguistic Representation of Speech and Consciousness,* London, Routledge.

Foucault, Michel: (1972) *The Archeology of Knowledge,* Sheridan Smith, A. M. (trans.), London, Tavistock.

Foucault, Michel: (1980) *"What Is an Author?"* (First published in English, 1977), In Bouchard, Donald F. (ed.), *Language, Counter-memory, Practice: Selected Essays and Interviews,* New York, Cornell University Press.

Foucault, Michel: (1981) *"The Order of Discourse,"* Originally Foucault's inaugural lecture, delivered at the College de France, 2 Dec. 1970, In Young, Robert (ed.) (1981).

Freud, Sigmund: (1976) *The Interpretation of Dreams,* Harmondsworth: The Pelican Freud Library, vol. 4.

Frow, John: (1986) *Marxism and Literary History,* Oxford: Blackwell.

Furbank, P. N.: (1970) *Reflections on the Word "Image",* London, Secker & Warburg.

Gadamer, Hans-Georg: (1989) *Truth and Method* (2nd rev. edn.) (Trans. rev. by Weinsheimer, Joel 7 Marchall, Donald G.), London, Sheed & Ward.

Gagnon, Madeleine: (1980) *"Body I,"* In Marks, Elaine & Courtivron, Isabella di (eds,) Courtivron, Isabella de (trans.), *New French Feminisms: An Anthology.* University of Massachusetts Press.

Galton, Ray & Simpson, Alan: (1987) *The Best of Hancock: Classics from the BBC Television Series,* London: Penguin.

Geertz, Clifford: (1973) *The Interpretation of Cultures,* New York: Basic Books.

Gennette, Gerard: (1979) *L'introduction a l'architexte,* Paris: Seuil, English **trans. by Lewin, Jane E. (1992): The Architext: An Introduction,** Berkeley: University of California Press.

Gennette, Gerard: (1980) *Narrative Discourse,* Lewin, Jane E. (trans.), Oxford: Blackwell.

Gennette, Gerard: (1982) *Figures of Literary Discourse,* Sheridan, Alan (trans.), Oxford: Blackwell.

Gennette, Gerard: (1987) *Seuils,* Paris: Editions de Seuils.

Gilbert, Sandra & Gubar, Susan: (1988) *No Man's Land: The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century, Volume I: The War of the Words,* New Haven, CT: Yale University Press.

Goldman, Lucien: (1969) *The Human Sciences and Philosophy,* London, Cape.

Gramsci, Antonio: (1971) *Selections from the Prison Notebooks of Antonio Gramsci,* London.

Greenblatt, Stephen J.: (1988) *Shakespearean Negotiations,* Oxford: Clarendon Press.

Greenblatt, Stephen J.: (1990) *Learning to Curse: Essays in Early Modern Culture,* London, Routledge.

Green, Georgia M.: (1989) *Pragmatics and Natural Language Understanding,* Hillsdale, New Jersey.

Gregory, R. L.: (1970) *The Intelligent Eye,* London, Weidenfeld & Nicholson.

Hampton, Christopher: (1990) *The Ideology of the Text, Milton Keynes:* Open University Press.

Harari, Josue V.: (ed.) (1980) *Textual Strategies: Perspectives in Post-Structuralist Criticism,* London, Methuen.

Harland. Richard: (1987) *Superstructuralism: The Philosophy of Structuralism and Post-Structuralism,* London, Methuen.

Harvey, David: (1989) *The Condition of Post modernism,* Oxford: Blackwell.

Hawthorn, Jeremy: (1994) *A Concise Glossary of Contemporary Theory,* London, Edward Arnold.

Hirsch, E. D.: (1967) *Validity in Interpretation,* London, Yale University Press.

Holderness, Graham: (1982) *D. H. Lawrence: History, Ideology and Fiction,* Dublin and London, Gill and Macmillan.

Holderness, Graham: (1991) *"Production, Reproduction, Performance: Marxism, History, Theatre,"* In Barker, Francis, Hume Peter & Iversen, Margaret (eds.), *Uses of History: Marxism, Postmodernism and the Renaissance,* Manchester: Manchester University Press. 153–78.

Holderness, Graham: (1992) *Shakespeare Recycled: The Making of Historical Drama,* Hemel Hempstead: Harvester Wheatsheaf.

Hume, Kathryn: (1984) *Fantasy and Mimesis: Responses to Reality in Western Literature,* London, Methuen.

Humm, Maggie: (1989) *The Dictionary of Feminist Theory,* London, Harvester Wheatsheaf.

Huyssen, Andreas: (1988) *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture and Post modernism,* London, Macmillan.

Iser, Wolfgang: (1974) *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett,* London, The Johns Hopkins University Press.

Jakobson, Roman & Halle, Morris: (1971) *Fundamentals of Language* (2nd rev. edn.), The Hague: Mouton.

Jameson, Fredric: (1981) *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act,* London, Methuen.

Johnson, Pauline: (1984) *Marxist Aesthetics: The Foundations within Everyday Life for an Enlightened Consciousness,* London, Routledge.

Keitel, Evelyne: (1992) *"Reading as/like a Woman,"* In Wright (1992), pp. 371–374.

Kenner, Hugh: (1978) *Joyce's Voices.* Berkeley: University of California Press.

Solomon, Robert C.: (1980) *History and Human Nature: A Philosophical Review of European Philosophy and Culture, 1750-1850,* Brighton: Harvester.

Klein, Melanie: (1988) *Love, Guilt and Reparation and Other Works* 1921–1945 (First published, 1945), London: Virago.

Kristeva, Julia: (1980) *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art,* Oxford: Blackwell.

Kuhn, Thomas S.: (1970) *The Structure of Scientific Revolutions* (2nd edn), London, University of Chicago Press.

Lacan, Jacques: (1977) *Ecrit: A Selection,* Sheridan, Alan (trans.), London, Tavistock.

Lacan, Jacques: (1979) *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis,* Miller, Jacques-Alain (ed.), Sheridan, Alan (trans.) (First published in French, 1973, and in English translation, 1977), Harmondsworth: Penguin Books.

Leech, Geoffrey N. & Short. Michael H.: (1981) *Style in Fiction: A Linguistic Introduction to English Fictional Prose,* Harlow: Longman.

Leech, Geoffrey: (1983) *Principles of Pragmatics,* Harlow: Longman.

Levinson, Stephen C.: (1983) *Pragmatics,* Cambridge: Cambridge University Press.

Levi-Straus, Claude: (1972) *The Savage Mind,* London, Weidenfeld & Nicholson.

Lodge, David: (1977) *The Modes of Modern Writing: Metaphor, Metonymy and the Typology of Modern Literature,* London, Arnold.

Lovell, Terry: (1980) *Pictures of Reality: Aesthetics, Poetics and Pleasure,* London: British Film Institute.

Lugowski, Clemens: (1990) *Form, Individuality and the Novel: An Analysis of Narrative Structure in Early German Prose,* Oxford: Polity Press.

Lukacs, Georg: (1969) *The Historical Novel* (First published in German, 1937), Harmondsworth: Peregrine.

Lyotard, Jean-Francois: (1984) *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge.* Minneapolis: University of Minneapolis Press.

Machery, Pierre: (1978) *A Theory of Literary Production* (First published in French, 1966), Wall, Geoffrey (trans.), London: Routledge.

Mackinnon, Catherine: (1982) *"Feminism, Marxism, Method and the State: An Agenda for Theory,"* In Keobane, Nannerl O., Rosaldo. Michelle

Z., & Gelpi, Barbara C. (eds), *Feminist Theory: A Critique of Ideology.* Brighton: Harvester, pp. 1–30.

MaGann, Jerome: (1983) *A Critique of Modern Textual Criticism,* London: University of Chicago Press.

McHale, Brian: (1987) *Postmodernist Fiction,* London: Methuen.

McLuhan, Marshall: (1964) *Understanding Media: The Extensions of Man,* London: Routledge.

Miller, J. Hillis: (1982) *Fiction and Repetition: Seven English Novels,* Oxford: Blackwell.

Miller, J. Hillis: (1991) *Theory Then and Now,* Hemel Hempstead: Harvester Wheatsheaf.

Millet, Kate: (1970) *Sexual Politics,* Garden City, NY: Doubleday.

Mitchell, Juliet: (1974) *Psychoanalysis and Feminism,* London, Allen Lane.

Moi, Toril: (1986) *"Feminist Literary Criticism,"* In Jefferson, Ann & Robey, David (eds.), *Modern Literary Theory: A Comparative Introduction (2nd edn.),* London, Batsford, pp. 204–221.

Nead, Lynda: (1988) *Myths of Sexuality: Representations of Women in Victorian Britain,* Oxford: Blackwell.

Nuttall, A. D.: (1983) *A New Mimesis: Shakespeare and the Representation of Reality,* London, Methuen.

Ong, Walter J.: (1982) *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word,* London, Methuen.

Pascal, Roy: (1977) *The Dual Voice: Free Indirect Speech and its Functioning in the Nineteenth-Century European Novel,* Manchester.

Pavel, Thomas G.: (1986) *Fictional Worlds,* London, Harvard University Press.

Pinker, Steven: (1994) *The Language Instinct: How the Mind Creates Language,* New York: Harper Perennial.

Petterson, Anders: (1990) *A Theory of Literary Discourse,* Lund: Lund University Press.

Picard, Raymond: (1969) *New Criticism or New Fraud?* Seattle: Washington State University Press.

Pratt, Mary Louis: (1977) *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse,* Bloomington: Indiana University Press.

Prince, Gerald: (1988) *A Dictionary of Narratology,* Aldershot: Scholar Press.

Propp, Vladimir: (1968) *Morphology of the Folktale,* Wagner, Louis A. (ed.), Scott, Laurena (trans.), Austin: University of Texas Press.

Rayan, Krishna: (1987) *Text and Sub-text: Suggestion in Literature,* London: Arnold.

Register, Cheri: (1975) *"American Feminist Literary Criticism: A Bibliographical Introduction,"* In Donovan, Josephine (ed.), *Feminist Literary Criticism: Explorations in Theory,* Lexington: University Press of Kentucky.

Ricks, Christopher: *Milton's Grand Style,* London, 1962.

Riffaterre, Michael: (1978) *Semiotics of Poetry.* London, Methuen.

Riffaterre, Michael: (1981) "Interpretation and Descriptive Poetry: A Reading of Wordsworth's, *"Yew Trees,"* In Young, Robert (ed.) 1981.

Rimmon-Kenan, Shlomith: (1983) *Narrative Fiction: Contemporary Poetics,* London, Methuen.

Rock, Irving: (1983) *The Logic of Perception,* London, MIT Press.

Rorty, Richard: (1982) *Consequences of Pragmatism: Essays 1972-1980,* Brighton: Harvester.

Ruthven, K. K.: (1984) *Feminist Literary Studies: An Introduction.* Cambridge: Cambridge University Press.

Said, Edward: (1979) *Orientalism* (First published, 1978), New York: Vintage Books.

Saussure, Ferdinand de: (1974) *Course in General Linguistics,* Bally, Charles & Sechehaye, Albert (eds.), Buskin, Wade (trans.) (Rev. edn.), London, Peter Owen.

Scholes, Robert & Kellogg, Robert: (1966) *The Nature of Narrative,* London, Oxford University Press.

Scholes, Robert: (1982) *Semiotics and Interpretation,* London, Yale University Press.

Scholes, Robert: (1985) *Textual Power: Theory and the Teaching of English,* New Haven, CT: Yale University Press.

Scott, William T.: (1990) *The Possibility of Communication,* Berlin: Mouton de Gruyter.

Searle, John R.: (1969) *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language,* London, Cambridge University Press.

Searle, John R.: (1976) *"A Classification of Illocutionary Acts," Language in Society,* 5, pp. 1–23 (First published as a lecture, 1971).

Sedgwick, Eve Kosofsky: (1993) *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire,* Reprinted with a new preface by the author (First published, 1985), Chichester: Columbia University Press.

Sell, Roger: (ed.) (1991) *Literary Pragmatics,* London, Routledge (contains Sell's own essay "The Politeness of Literary Texts," pp. 208–224.

Showalter, Elaine: (1986) *"Feminist Criticism in the Wilderness,"* In Showalter, Elaine (ed.) *The New Feminist Criticism: Essays on Women Literature and Theory,* London: Virago, pp. 243–70.

Sinfield, Alan: (1992) *Faultlines: Cultural Materialism and the Politics of Dissident Reading,* Oxford: Clarendon Press.

Smith, Paul Julian: (1992) *"Phallogocentrism,"* In Wright (1992), pp. 316–318.

Stubbs, Michael: (1983) *Discourse Analysis: The Semiolinguistic Analysis of Natural Language,* Oxford: Blackwell

Todorov, Tzvetan: (1981) *Introduction to Poetics,* Howard, Richard (trans.), Brighton: Harvester.

Todorov, Tzvetan: (1984) *Mikhail Bakhtin: The Dialogical Principle,* Minneapolis: University of Minnesota Press.

Trask, R. L.: (1993) *A Dictionary of Grammatical Terms in Linguistics,* London: Routledge.

Volosinov, V. N.: (1976) *Freudianism: A Marxist Critique,* New York: Academic Press.

Volosinov, V. N.: (1986) *Marxism and the Philosophy of Language,* Matejka, Ladislaw & Titunik, I. R. (trans.), London, Harvard University Press.

Vygotsky, V. S.: (1986) *Thought and Language,* Cambridge, MA: MIT Press.

Wales, Katie: (1989) *A Dictionary of Stylistics,* Harlow: Longman.

Watt, Ian: (1980) *Conrad in the Nineteenth Century,* London, Chatto & Windus.

Webster, Roger: (1990) *Studying Literary Theory,* London, Arnold.

Weinberg, George: (1972) *Society and the Healthy Homosexual,* New York: St. Martin's Press.

Wilden, Anthony: (1972) *System and Structure, Essays in Communication and Exchange,* London: Tavistock.

Williams, Raymond: (1958) *Culture and Society 1780-1950,* London: Chatto & Windus.

Williams, Raymond: (1977) *Marxism and Literature,* Oxford, Oxford University Press.

Williams, Raymond: (1976) *Keywords,* Glasgow: Fontana.

Woolf, Virginia: (1929) *A Room of One's Own,* London, The Hogarth Press.

Wright, Elizabeth: (ed.) (1992) *Feminism and Psychoanalysis: A Critical Dictionary,* Oxford: Blackwell.

Young, Robert: (ed.) (1981) *Untying the Text,* London, Routledge.

المسرد

يتضمن هذا المسرد جميع المصطلحات والألفاظ الأجنبية الواردة في الدراسة، وهذه مسبوقة بالمختصر .Stud اختصارًا لكلمة Study؛ والمصطلحات الواردة في المعجم، وهذه مسبوقة بالمختصر .Dic اختصارًا لكلمة Dictionary.

A

Abbau: *Stud.*

absence: *Dic.*

absolute standards: *Stud.*

abstract: *Stud.*

abstract impartiality: *Stud.*

abstraction: *Stud.*

accent: *Stud.*

achronicity/achrony: *Dic.*

acmeism: *Stud.*

act: *Stud, Dic.*

acting: *Stud.*

action: *Stud.*

actor: *Stud, Dic.*

actualization: *Dic.*

actum: *Stud.*

address: *Stud, Dic.*

addressee: *Stud, Dic.*

addresser: *Stud.*

adjudicator: *Stud.*

adversarial relationship: *Stud.*

aesthetic: *Stud.*

aesthetic codes: *Stud.*

aesthetic effects: *Stud.*

aesthetic norm: *Dic.*

agenda setting: *Dic.*

agent: *Stud.*

agere: *Stud.*

agitate: *Stud.*

agon: *Dic.*

allegories: *Stud.*

alterity: *Dic.*

D

F

G

S


هنــداوي